Dr. phil. Ernst Schütte

Jean-Jacques Rousseau

Seine Persönlichkeit und sein Stil

Leipzig 1910 im Xenien-Verlag

Herrn Senator Hildebrand in Bremen
Herrn Professor Dr. Emil Brenning

zugeeignet

Remonte au principe, et toutes les règles s'expliqueront.
(Nouvelle Héloïse IV 13, 350).

Mon objet est de connoître l'homme . . . et ma méthode de l'étudier dans ses diverses relations.
(Nouvelle Héloïse II 16, 166).

. . . j'ai donc renfermé tous les livres. Il en est un seul ouvert à tous les yeux: celui de la nature.
(Prof. de foi du Vicaire savoyard).

Inhalt:

Literatur:

Der Abhandlung liegt zugrunde die Ausgabe der
Œuvres complètes de J. J. Rousseau, Paris (Hachette) 1865 u. ö.
Es finden sich: Nouvelle Héloïse in Band IV, V,
Confessions Band VIII, IX,
Dialogues Band IX,
Rêveries Band IX.
(Für die übrigen Werke sind jedesmal die Bände zitiert).

Streckeisen - Moultou, Rousseau ses amis et ses ennemis, œuvres et correspondance inédites. 1861 (2 Bde.).

Albalat, Antoine, L'art d'écrire enseigné en vingt leçons. Paris (Armand Colin) 1906.

Albalat, Antoine, La formation du style par l'assimilation des auteurs. Paris (Armand Colin) [4]1904.

Albalat, Antoine, Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains. Paris (Armand Colin) [3]1905.

Elster, Ernst, Deutsche Stilistik und Metrik, Vorlesungen. Marburg, Wintersemester 1907—1908.

Elster, Ernst, Principien der Literaturwissenschaft. Halle 1897.

Meyer, R. M., Deutsche Stilistik. München 1906.

Meyer, R. M., Vergleichende Literaturgeschichte, Vorlesungen. Berlin, Sommersemester 1907.

Wechßler, Eduard, Französische Stilistik, Vorlesungen. Marburg, Wintersemester 1907—1908.

Wechßler, Eduard, Französische Syntax, Vorlesungen. Marburg, Wintersemester 1906—1907, Sommersemester 1907.

Lanson, Histoire de la littérature française, Paris (Hachette) 1906.

Bainville, J., J. J. Rousseau et le romantisme français. Mercure de France, 15 avril 1907.

Barat, Le style poétique et la révolution romantique. Paris (Hachette) 1905.

Behaghel, Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen. Gießen 1906.

Benrubi, Rousseaus ethisches Ideal. Jena Diss. 1904.

Biese, Das Naturgefühl des Mittelalters und der Neuzeit. Leipzig 1892.

Bonnet, R., Le manuscrit de la „Nouvelle Héloïse". L'amateur d'autographes; 15 mai, 15 juillet 1902.

Brédif, L., Du caractère intellectuel et moral de Jean-Jacques Rousseau. Paris (Hachette) 1906.

de Broc, Le style épistolaire. Paris 1900.

Brunnetière, Vaugelas et la doctrine de l'usage. Rddm 1901 (1er décembre).

Brockerhoff, Jean-Jacques Rousseau. Leipzig 1863—74. (3 Bde.).

Chambon, Félix, Note sur les manuscrits de la „Nouvelle Héloïse". L'amateur d'autographes, 15 juin 1902.

Cousin, Du manuscrit de l'Émile. Journal des Savants. 1848.

Chuquet, A., Jean-Jacques Rousseau. „Grands écrivains français". Paris (Hachette) 1902.

Bley, Die galante Zeit und ihr Ende. Sammlung „Literatur", hrsg. von Georg Brandes. 3. Bd.

Chamberlain, Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. (Volksausgabe).

Dalleggio, Andrea, Beiträge zur Psychologie Jean-Jacques Rousseaus. Jena Diss. 1902.

Dessoir, M., Geschichte der neueren deutschen Psychologie. Berlin 1894.

Dumur, L., Les détracteurs de Jean-Jacques Rousseau. Mercure de France, 15 juin 1907.

Dilthey, W., Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. Leipzig 1886.

Dilthey, W., Die Einbildungskraft des Dichters. Festgabe für Zeller. 1887, S. 303—482.

Eucken, R., Die Lebensanschauungen der großen Denker. Leipzig [3] 1899.

Fährmann, Die Naturanschauung Rousseaus. Programm. Plauen 1899.

Faguet, Emile, Le dix-huitième siècle. Paris 1890.

Fouquet, Jean-Jacques Rousseau et la grammaire philosophique. Mélanges de philologie offerts à Ferdinand Brunot. Paris 1904.

François, Alexis, Les Provincialismes de Jean-Jacques Rousseau. Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau, III[e] vol. 1907, 1 ff.

Fritsche, Rousseaus Stil und Lehre in seinen Briefen, Programm. Zwickau 1884.

Geiger, Emil, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. Halle (Niemeyer) 1905.

Gohin, La transformation de la langue française pendant la deuxième moitié du 18[e] siècle. Paris 1903.

(Dazu Rec. von Brunnetière Rddm 1905 [novembre]).

Hamann, Rich., Der Impressionismus im Leben und in der Kunst. Köln 1907.

Haas, Rousseaus Naturschilderungen. Zfr. Spr. 26, 1—18.

Hensel, P., Rousseau. Leipzig (Teubner).

Hildebrand, Jul., Rousseau vom Standpunkt der Psychiatrie. Berlin 1884.

Hillebrand, Frankreich und die Franzosen. [2] 1872.

Hofmann, A. v., Die Grundlagen bewußter Stilempfindung. Stuttgart (Spemann) 1906.

Höffding, Harald, Rousseau und seine Philosophie (Frommanns Klassiker der Philosophie).

Istel, Edgar, Studien zur Geschichte des Melodrams. München Diss. 1901.

Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. 1804.

Leblond, Le rêve du bonheur. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et le dix-neuvième siècle. 1908.

Lemaître, Jules, Jean-Jacques Rousseau. Paris (Calman-Lévy) 1907.

Lenz, K. G., Über Rousseaus Verbindung mit Weibern.
(Dazu Rec. v. Mahrenholtz, Zfr. Spr. 30, 6—8).
Mahrenholtz, Jean-Jacques Rousseau. Leipzig 1889.
Maugras, G., Voltaire et Rousseau. Paris 1886.
Mornet, Le sentiment de la nature en France, de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essais sur les rapports de la nature et des mœurs. Paris (Hachette) 1907.
(Rec. v. Baldensperger, Revue critique 1908, No. 23).
Macdonald, Frederika, Jean-Jacques Rousseau. A new study in Criticism. London 1906 (2 Bde.).
Marbe, Über den Rhythmus der Prosa. Gießen 1904.
Masson, M., Rousseau expliqué par Jean-Jacques. Revue des Cours et des Conférences XVI, No. 25.
Maury, Rousseau. Petit de Juleville VI.
Meyer, Theodor A., Das Stilgesetz der Poesie. 1907.
Möbius, Rousseau. Leipzig 1903.
Morf, Heinrich, J.-J. Rousseau. Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes 1904 (S. 78—94).
Nowack, Wilhelm, Liebe und Ehe im deutschen Roman zu Rousseaus Zeiten. Bern Diss., Magdeburg 1906.
Norden E., Die antike Kunstprosa. Leipzig 1898 (2 Bde.).
Petrich, Hermann, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig 1878.
Pissin, Zur Methodik der psychologischen Stiluntersuchung. Euphorion 1908.
Philippi, A., Die Kunst der Rede. Leipzig 1896.
Pougin, A., Jean-Jacques Rousseau musicien. Paris (Fischbacher).
Ritter, Eugène, Les nouvelles recherches sur Jean-Jacques Rousseau. Rddm. 127, 880—909; 128, 397—427.
Rod, E., Nouveaux aperçus sur Jean-Jacques Rousseau. Rddm 1908.
Rundstrœm, Erich, Das Naturgefühl bei Rousseau im Zusammenhang mit der Entwicklung des Naturgefühls überhaupt. Königsberg Diss. 1907.
Sainte-Beuve, Causeries II, III, XV.

Sainte-Beuve, Nouveaux lundis IX.
Schmidt, Erich, Richardson, Rousseau und Goethe. Jena 1875.
Schmidt, Otto, Rousseau und Byron. Greifswalder Diss. 1887.
Texte, J., Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Études sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au 18 e siècle. Paris (Hachette) 1895.
Vischer, Ästhetik. Reutlingen-Leipzig 1846 (5 Bde.).
Heinrich von Stein, Vorlesungen über Ästhetik. Stuttgart 1897.
Taine, Ancien Régime. Paris (Hachette) 1906 (2 Bde.).
Taine, Philosophie de l'art. Paris (Hachette). 8. Aufl. (2 Bde.).
Strauß, David Friedrich, Voltaire (Volksausgabe). Leipzig o. J.
Stendhal-Beyle, Du Style. Anhang zu Racine et Shakespeare, S. 299 ff.
Vernier, Voltaire Grammairien. Paris 1888.
Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich (I). Straßburg-Berlin 1906.
Weil, Une herborisation de Jean-Jacques Rousseau. Mélanges de philologie offerts à Ferdinand Brunot. Paris 1904.
Weigand, Wilhelm, Essays. München 1894.
Wechßler, Eduard, Voltaire und seine Zeit. Vorlesungen. Marburg, Sommersemester 1907.
Wundt, Grundzüge der Psychologie. Leipzig 1874.

Mirabeau, Correspondance. 1792 (4 Bde.).
Bernardin de Saint-Pierre, Œuvres. 1818.
Mme de Staël, Œuvres. Paris (Formin Didot Frères) 1836.
Mme de Staël, De la Littérature. [3] 1818.

Vorwort.

Diese auf Anregung Professor Wechßlers in Marburg entstandene Abhandlung über den Stil Jean-Jacques Rousseaus stellt die „Nouvelle Héloïse“ in den Mittelpunkt der Betrachtung, einmal, weil gerade der Roman, in dem ja bereits gedanklich die Keime zu seinen übrigen Werken enthalten sind, als der grandiose Gipfel seines Schaffens, infolge der auffallenden Beharrlichkeit Rousseaus bei seinen künstlerischen Prinzipien, die Eigenschaften seines Stiles am besten offenbart; ferner aus rein praktischen Gründen, weil ein Beibringen von weiteren Belegen aus den anderen Werken als eine bloße Ansammlung von Material die Arbeit über ihren Rahmen ausdehnen würde. Wo immer indessen es gegeben schien, ist auf einen Zusammenhang mit den übrigen Werken hingewiesen.

Sie möchte weiterhin Rousseau in erster Linie durch Rousseau erklären, gerade in Sachen des Stiles, die das Innerste des Menschen treffen: sind doch die Zeugnisse der Selbsterkenntnis bei ihm so häufig und so tiefbohrend, wie je bei einem Menschen überhaupt. Sie hat geglaubt, auf diese Selbstzeugnisse, die sich auf Stil beziehen, einen um so größeren Wert legen zu dürfen, weil sich in ihnen, vom ersten „Discours“ bis zu den „Rêveries“, eine Einheit der Anschauungen offenbart, die ihnen in stilistisch-künstlerischer Hinsicht einen rein formalen Wert gibt,

wogegen allerdings zuzugeben ist, daß die Selbstzeugnisse Rousseaus z. B. literarhistorischer Art immer nur mit der nötigen Kritik aufzunehmen sind. Doch fallen ja Zeugnisse dieser Art hier weniger ins Gewicht.

Sie hat sich bemüht, Rousseau aus seinem ganzen Schaffen zu begreifen und hernach an den Stil seines Romans als den Hauptbeleg seiner stilistischen Eigenart heranzutreten, immer des Wortes Goethes eingedenk:

„Wie aber im Leben gar mancher Unternehmung vielerlei Hindernisse im Wege stehen, welche kaum erlauben, den möglichen Stoff zu sammeln, geschweige demselben die gewünschte Form zu geben, so erscheint auch hier nur die Hälfte des entworfenen Ganzen.“ (Winckelmann, Vorwort).

Der Verfasser ist sich bewußt, daß diese Studien keine Vollständigkeit beanspruchen können. So fehlen z. B. die mehr in das Gebiet der Syntax gehörenden Kapitel über Wortwahl, Epitheton, deren Behandlung noch einen zu großen Raum eingenommen haben würde. Er hofft indessen, sie einmal an anderer Stelle bringen zu können.

Erstes Kapitel.

Allgemeines.

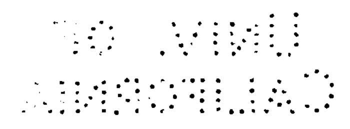
„Stil ist der formal adäquate Ausdruck des schaffenden Künstlers für sein Erlebnis".[1])

Ein Künstler ist der, für den die Darstellung des Erlebnisses, es sei in Farben, in Marmor, in Tönen oder in der Sprache, eine Lebensnotwendigkeit bedeutet.

So beruhen die sixtinischen Gemälde Michel Angelos, die Symphonien Beethovens, Rousseaus „Nouvelle Héloïse", Goethes „Werther" auf dem nach Ausdruck ringenden Erlebnis. Jean-Jacques ist somit Künstler im modernsten Sinne des Wortes, da Erlebnis und Dichtung für ihn, wie lange feststeht, eine Einheit bedeuten. — — Buffons berühmte Definition des Stils: [„— Ces choses sont hors de l'homme,] le style est de l'homme même" [2]) ist ein ewiges Wort in der Geschichte der Kunst, das anerkennt, daß jedes Individuum, ja jeder Moment eines Lebens seinen bestimmten Stil hat. — Wird das Erlebnis, die Fähigkeit, künst-

[1]) Ed. Wechßler, Vorlesungen über französische Stilistik.

[2]) Buffon, Discours sur le style, à la réception dans l'académie. Œuvres (ed. avec préface par Cuvier et Condorcet, Paris, Duménil) 1835, I 30 a. So lautet das meistens falsch zitierte Wort Buffons.



lerisch zu gestalten und zu erleben, zu einem Lebensprinzip überhaupt, so ergibt sich der Stil einer Persönlichkeit; ein Lebensstil offenbart sich in der Laufbahn vieler Künstler. — Stil berührt sich vielerorts mit Weltanschauung. — Immer bleibt das Schaffen der künstlerischen Persönlichkeit bewußt und unbewußt. Die Möglichkeit einer harmonischen Einheit liegt allein in dem rechten Verhältnis von Bewußtheit und Unbewußtheit des Schaffens begründet.

I. Der Stil von Rousseaus Zeit.

Es gibt Epochen mit starker Geisteskultur, die das Prinzip des Erlebnisses durch Verallgemeinerung irgendwelcher Normen, die sich aus großen Zeitereignissen mit Notwendigkeit ergeben, zu einem allgemeinen Zeitprinzip erheben, ihrer Zeit ihren Stil aufprägen, so daß Leben und Kunst der Individuen diesem Zeitstil ihren Tribut zollen müssen. Solche Zeitstile sind der Stil der perikleischen Antike, der Stil der Renaissance, der Stil des Rokoko.

Schon oft ist auf den Stil der Zeit Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. als auf den letzten großen Stil einer ganzen Epoche hingewiesen worden, der die Gesamtheit der Zeitgenossen unter sein Joch zwang. Auch Jean-Jacques Rousseau ist ein Kind des „grand siècle“ und ohne den Geist seiner Zeit als Künstler nicht verständlich.

Sein Jahrhundert trat das Erbe des siebzehnten an. Descartes war der führende Geist dieses Zeitalters ge-

wesen. Sein Einfluß gibt auch noch dem achtzehnten Jahrhundert ein deutliches Gepräge. Mit Recht nennt Lanson ihn „la conscience de son siècle“ (S. 398). „La philosophie de Descartes illumine tout le mouvement intellectuel et littéraire auquel la Renaissance a donné l'impulsion“ (S. 396). „Clara et distincta perceptio“ ist ihre Grundformel. So ist die Kultur der Zeit im wesentlichen eine intellektuell-logische Kultur, und das große Jahrhundert erscheint uns in seiner künstlerischen Vollendung im klassischen Stil als ein Zeitalter eines idealen Stilgesetzes, das, rationalistisch aus der Antike abstrahiert, Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Ästhetik vereinigen will und die Gleichheit von Wahrheit und Schönheit als höchstes Postulat formuliert. Das Streben nach wissenschaftlich klarer Ordnung offenbart sich auf allen Lebensgebieten: es tritt hervor in dem Leben des Salons, wo „une aristocratie féodale est devenue artificielle et sèche“ (Taine, Anc. Rég. I 133, 179), in der Symmetrie der Gartenbaukunst, in den rationalistisch mißverstandenen drei Einheiten des Dramas.

Auch die Sprache wird naturgemäß das Organ des philosophierenden Verstandes, der nichts unerklärt lassen will. Die Wortstellung ist logisch geordnet. Diese Sprache denkt in Begriffen, sie soll auch bei philosophisch Ungeschulten den Anschein von Gelehrsamkeit erwecken; der mot général herrscht über den mot propre.

Wie die Ratio generell und nicht individuell ist, so ist es das Wesen des generellen rationalistischen Stils, daß er Einheitlichkeit anstrebt und somit das Typische schafft. Leben und Kunst überhaupt zeigen sich in typischer Regelmäßigkeit.

Daher konstatiert Gohin mit Recht eine Gleichförmigkeit des stilistischen Ausdrucks der Zeit,[1]) der sich eben aus der Übermacht der Zeit dem Individuum gegenüber ergibt, wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß Differenzierungen vorhanden sind, die sich aus der natürlichen Veranlagung der Persönlichkeiten ergeben.

Taine findet in dem Satzbau des Hôtel Rambouillet dieselbe Ausführlichkeit und Steifheit, wie bei Descartes selbst, und er charakterisiert den Zeitstil des Rationalismus mit den Worten: „Ordonnance, suite, progrès, transitions ménagées, développement continu, tels sont les caractères de ce style".[2]) Er spricht von der „régularité minutieuse de ses développements".

Die Literatur der Zeit steht unter dem Zeichen des Briefes und der Memoiren, welche in ein Mitteilen von Details aufgehen, die in den feinen Details des philosophischen Gedankenbaues ihre Seitenstücke finden.[3])

---

[1]) Er spricht von „. . . la platitude monotone et parfois boursoufflée des contemporains. . . . La pauvreté de leur style tient sans doute à la sécheresse de leurs doctrines philosophiques, à la timidité ou à l'impuissance de leur goût (S. 113). Vgl. auch Taine anc. Rég. I 298 ff.

[2]) Taine, Ancien Régime I. Bd. 299.

In der „Littérature anglaise", Introduction XXIII heißt es:
. . . c'est cette concordance secrète des forces créatrices qui a produit la politesse achevée et la noble littérature régulière sous Louis XIV et Bossuet . . .

„Car" ist die Lieblingskonjunktion der Scudery (Taine, Anc. Rég. I 299). Vgl. auch Taine, Philosophie de l'Art 98 ff.

[3]) „J'ai cru que vous ne haïriez pas ces détails" schreibt Mme de Sévigny an ihre Tochter (23 déc. 1671).

Auf der klassischen Bühne sind die Gestalten der Corneille und Racine typisch vereinheitlicht, aneinander angeglichen durch dieselbe Sprache und dasselbe Kostüm, sie leben in einer abstrakt feudalen Welt als „seigneur" und „madame", reden mit logischer Detaillierung von den Vorgängen ihres Seelenlebens.

Der klassische Stil ist ein Stil der inneren Wahrnehmung, der mit rationalistischer Logik das Innenleben des Menschen in Einzelheiten zerlegt. Es ist ein wohlgefälliges Handhaben von Details, das sich auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst offenbart.

Im achtzehnten Jahrhundert entwickelt sich diese rationalistische Detailkunst zu einer Kunst, die mit ihren Ausdrucksmitteln rationalistisch-willkürlich verfährt. Aus einer Kunst, deren Lebenselement das Detail war, entwickelt sich notwendig eine Kunst, die mit der Einzelheit des Stiles spielt. So wird das Zeitalter Rousseaus, dessen Zeitstil sich im Rokoko ausprägt, zu einer Zeit äußerster Verkünstelung.[1])

„Im Rokoko herrschte neben der abstrakten Regel die Willkür des Schnörkels", sagt Vischer zusammenfassend. (Ästhetik III 773, cf. 285). Es ist eine Willkür, die die Natur verbessern will. Die ausübende Kunst wird zu einer Filigrankunst, die besondere Freude hat an „verschnörkelten Chinoiserien, an geistreichen, japanischen Verästelungen dekorativ zeichnerischer Art." Es ist eine „reizende geschmackvolle Wirrnis" (Hamann, Impressio-

---

[1]) Taine sagt: „Cette brillante société ne dura pas, et ce fut son développement même qui causa sa dissolution (Phil. de l'Art I 108).

nismus, 275), die in dieser Kunst vorherrscht. Ihr Material ist der Stuck und das Porzellan, das sich den Feinheiten des Schnörkels anzupassen vermag.

Dasselbe Prinzip der Verfeinerung herrscht in den Gemälden der Watteau und Renoir, in der Rokokomusik der Couperin und Rameau. Diese nivellierende Verfeinerung wird zum Lebensprinzip der Zeit überhaupt. Der Hof von Versailles mit der allmählich nötig gewordenen Arbeitsteilung ist das glänzende Vorbild für die Gesellschaft. Die Natur wird durch die Gesellschaft zur Unnatur. Der veräußerlichte Mensch sieht die Natur nicht mehr, kennt sich selbst kaum. Nur kaltes Verstandeswerk bleibt zurück. „In der Gesellschaft wurde der letzte Tropfen Blut zu einem bon mot verbraucht“ (Bley. 25).[1]) Taine vergleicht das achtzehnte Jahrhundert mit einer Tischgesellschaft: „Il ne suffit pas que l'aliment soit devant eux, préparé, présenté, aisé à saisir et à digérer; il faut encore qu'il soit un mets, ou mieux une friandise. L'esprit est un gourmet“ (Anc. Rég. II 88).

Eine nivellierende Verfeinerung des geistigen Lebens bis zur Schalheit ist die letzte Folge des Rationalismus. Im Rokoko offenbart sich eine Art rationalistischer Ironie, indem der generelle Verstand willkürlich den Ausdrucksmitteln der Kunst seine Gesetze aufprägt, bis zur Ironie, einer Ironie, die der späteren romantischen in manchem ähnlich ist: läßt diese doch als höchster Ausfluß des un-

---

[1]) Rousseau sagt: Poésie, littérature, histoire, philosophie, politique même, on voit d'abord au style de tous les livres qu'ils sont écrits pour amuser de jolies femmes; et l'on vient de mettre la Bible en histoires galantes (N. H. II 21, 190).

bändigen Subjektivismus den Künstler das eigene Werk ironisieren.

Zwischen dem verstandesmäßig verfeinerten Leben und der ihm objektiv gegenüber stehenden Kunst besteht also ein Zwiespalt, dem alle führenden Geister der Zeit unterstehen.

Gegen diese Lebensordnung ertönt der Ruf der Encyklopädisten und Rousseaus. Vor allem der Genfer fordert Einheit, menschliche N a t u r gegenüber dem Scheinglanz von Versailles.

Taine sagt: „En histoire, en psychologie, en morale, en politique, les penseurs du siècle précédent, Pascal, Bossuet, Descartes, Fénelon, Malebranche, La Bruyère, partaient encore du dogme; pour quiconque sait les lire, il est clair que d'avance leur siège était fait. La religion leur fournissait une théorie achevée du monde moral; d'après cette théorie latente ou expresse, ils décrivaient l'homme et accommodaient leurs observations au type préconçu. L e s é c r i v a i n s d u d i x - h u i t i è m e s i è c l e r e n v e r s e n t c e p r o c é d é: c'e s t d e l ' h o m m e o b s e r v a b l e q u i ' i l s p a r t e n t, d e l ' h o m m e e t d e s e s a l e n t o u r s." (Anc. Rég. I 276 f).

Die Geister, die sich in den Dienst der alten Ratio stellen, sind also Diener des alten Reiches, die das Alte zu erhalten und zu befestigen suchen. Ihre Kunst kennt wie die der alten Zeit die Einheit von Leben und Kunst nicht. Die die neue Zeit anbahnenden Geister machten den Menschen aus einem Geschöpf der Welt zum Schöpfer seiner Weltanschauung, dadurch daß sie zu seiner Natur zurückkehrten.

Ist die Stilgebung eines Künstlers zweifellos der letzte und höchste Ausfluß seiner Weltanschauung, die formale Verkörperung seiner Lebensgewohnheiten, so stehen sich in den beiden führenden Geistern des achtzehnten Jahrhunderts, in Voltaire und Rousseau, zwei Unversöhnliche gegenüber: Voltaire, der letzte und größte Vertreter der Weltanschauung des Ancien Régime als der Vollender des klassisch-rationalistischen Stils mit dem Dualismus zwischen Leben und Kunst, Rousseau, der Sucher des neuen Menschheitsideals, der sein höchstes Gut in den Kampf seines Lebens hineinträgt, seine Persönlichkeit, die er gegenüber den Lebensgewohnheiten und der Kunstanschauung seiner Zeit allein zu behaupten wagt.

II. Der Stil von Rousseaus Leben und Persönlichkeit.

Rousseaus Natur ist eine negierende, die ein aufrichtiges Nein gegen die traditionellen Werte der Zeit setzt. Es ist die epochemachende Tat des Genfers in der Geschichte der Menschheit, eine Tat, aus der in der Folge alles für sein Leben in natürlicher Weise sich ergeben hat, daß er sich in einem Zeitalter rationalistischer Willkür auf allen Lebensgebieten für seine Weltanschauung allein auf das natürliche Gefühl beruft. „Je sentis avant de penser; c'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvois plus qu'un autre“ (Conf. I 9). Daher stützt er sich in allem auf das Gefühl und stellt seine fühlende Persönlich-

keit in den Kampf hinein, den seine Zeit gegen die Unnatur des Ancien Régime führte.

Nicht eine Kunst außer oder neben dem Leben will Rousseau, wie sein Zeitalter, sondern eine Kunst im Leben, das hat Benrubi mit Recht erkannt: eine Kunst, die Leben ist, und ein Leben, das in seiner Art Kunst ist, d. h. in der alten Auffassung des Wortes Kunst, ein Leben-Können. Rousseau bemüht sich um das Leben-Können; und überall ist seine Stilgebung ein Spiegel dieses Bemühens, das Einzelerlebnis dichterisch zu formen.

1. „Le Même."

Es ist nicht daran zu zweifeln, daß Rousseau nach der überaus schnellen Entwicklung seines Innenlebens in frühester Jugendzeit schon als Jüngling mit einer eigentümlichen Veranlagung in die Welt hinaustritt, die einer bedeutenden Wandelung nicht mehr fähig war, besonders da er selbst infolge der Erziehung in seinem Vaterhause einer Kräftigung seiner Willensentschlüsse völlig ermangelte, wodurch eine entscheidende Selbstbestimmung in seiner Lebensführung ausgeschlossen ist. Früh schon war es Rousseau unmöglich, sein Leben selbst zu leiten. Er wird von den Ereignissen herumgeworfen. Und diese frühe Unrast gibt seinem ganzen Leben das Gepräge des Willenlosen, Unstäten. Schicksallos dahinzufahren in einem kleinen Boot auf dem See (Rêverie V) oder im Schiff auf dem Weltmeer (N. H. IV 3), dem Willen des Wassers sich anvertrauend, diese Zustände, die er so sehr liebte, sind Symbole für sein Leben überhaupt. Auch von ihm gilt das spätere romantische Wort Hölderlins im „Hyperion": „Ich war aufgewachsen wie eine Rebe

ohne Stab, und die wilden Ranken breiteten richtungslos über den Boden sich aus." [1])

So hat Rousseau früh den Stil seines Lebens, seiner Persönlichkeit gefunden, oder vielmehr seine Bedingtheit in seiner Umgebung mit seiner persönlichen Eigenart hat ihn seinen Stil finden lassen.

Er sagt von sich selbst an vielen Stellen seiner Schriften, daß er in seinem Geistesleben immer derselbe geblieben sei, eine Beobachtung, die wir bei Betrachtung seines Lebens bewahrheitet finden. Im zweiten Dialog heißt es z. B.: „Je suis toujours demeuré le même" (192). Er denkt schon in früher Jugend als Mann, und in den Confessions (I) klagt er darüber, daß es ihm nie vergönnt gewesen sei, als Kind zu empfinden. Aber sein Herz ist immer jugendlich geblieben. Rousseau blieb immer auf dem Standpunkt des Jünglings, der „maman" liebte, wenn auch die Jahre seinen Körper alterten. „. . .maintenant, après soixante ans de peines et de misères, le temps, l'adversité, les hommes l'ont encore très-peu changé (Jean-Jacques). Tandis que son corps vieillit et se casse, son cœur reste jeune toujours; il garde encore les mêmes goûts, les mêmes passions de son jeune âge, et jusqu'à la fin de sa vie il ne cessera d'être un vieux enfant" (2. Dial. 192). Er schreibt an Coindet im März 1758: „J'ai beau vieillir, je n'en suis que plus enfant" (Werke X 185). Und „Rousseau" erklärt dem „Franzosen" im ersten Dialog, daß man erst jetzt völlig klar zu erkennen vermöge, nachdem die „illusion" von Jean-Jacques geschwunden, daß er derselbe sei, der er bereits immer war (155).

---

[1]) Hölderlins Werke, hrsg. v. Litzmann, Stuttgart o. J., S. 72.

Besonders den Zustand seines Gefühlslebens fühlt er als unveränderlich (Brief an St. Lambert vom 4. September 1757), als „toujours le même dans tous les temps“ (Conf. VI 278).

Infolge des Bewußtseins seiner eigenen inneren Unveränderlichkeit gibt er dem Gedanken oft Ausdruck, daß er in der Unruhe der Zeit der einzig feste sei.[1]) Er allein bleibt, was er ist, während alles um ihn herum im Flusse ist. Saint-Preux schreibt an Mme d'Orbe: „Tout est changé pour moi; mon cœur seul est toujours le même, et mon sort en est plus affreux“ (N. H. III 6, 219). Ja, Rousseau ist geneigt, von diesem Gesichtspunkt aus die Dinge der Erscheinungswelt, die Personen seines Verkehrs als ebenso unveränderlich anzusehen. In diesem Sinne sagt er zu Keith: „Grand homme, vous êtes et serez toujours le même pour moi, qui suis le même toujours. Ils vous ont trompé, mais ils ne vous ont pas changé“ (Conf. XII 39). Diese Eigenschaft, von seinem cœur immuable auf die Stetigkeit anderer schließen zu wollen, wirft gewiß ein Licht auf sein Verhalten, wenn er einmal plötzlich einen Freund in seiner Zuneigung verändert glaubt oder gar ein anderes Verhalten annehmen sieht.

Schließlich faßt Rousseau sein Lebensschicksal sogar als das ewige Einerlei auf. Am 8. Dezember 1764 antwortet ihm Malesherbes, Rousseaus eigene Worte anführend: „— — votre cœur n'est pas plus changé que votre sort“ (Moultou II 431).

---

[1]) Z. B. Conf. X 372; Lettre à Beaumont, Werke III, 59.

Dazu zeigt sich bei Rousseau ein Beharren bei der einmal erkannten Eigenart seiner Persönlichkeit, denn es ist seine Grundanschauung, daß der Mensch von Natur gut ist und nicht durch gewaltsame äußere Beeinflussung erzogen werden darf, sondern daß er sich eben aus sich selbst heraus entwickeln soll, durch Beharren bei den Kräften, die die Natur in ihn legte.

Ja, Rousseau zeigt, mit Nietzsche zu reden, einen Willen zu seiner Persönlichkeit aus berechtigtem Stolz auf sein Menschtum. Er mag kein anderer werden, als er ist. Schon im ersten „Discours" sagt er mit Sokrates zu den Göttern, selbstbewußt: „Je veux rester ce que je suis". Dieses beharrliche Festhalten an etwas, das von der Natur gegeben ist, an der einmal erkannten Naturanlage, ist die einzige Form des Willens, dessen Rousseau selbst praktisch fähig war.

Seine Schriften entsprechen durchaus dieser geistigen Gleichförmigkeit ihres Verfassers. Die „unité de l'œuvre" ist im Lebenswerk Rousseaus unbestreitbar.[1] In diesem Sinne urteilt Rousseau vielerorts selbst über seine Werke. Sie sind aus ein und demselben Geiste entstanden, sie erklären sich aus sich selbst, das eine Werk ist durch das andere verständlich, und die letzten Schriften setzen, sofern bei Rousseau überhaupt von Methode die Rede sein kann, die früheren voraus. In Confessions IX (290) stellt er selbst fest, daß von der „Nouvelle Héloïse" bis zum „Émile" sich in seiner Philosophie kein Wandel vollzogen habe, denn das Glaubensbekenntnis der sterbenden Julie zeigt gegenüber dem des Vicaire savoyard keine

[1]) Vgl. Lanson S. 769 ff.

Änderung. In der Colette des „Devin“ und in Julie ist „même naturel, même douceur, même accent“ (2. dial. 240).

Diese Beurteilung seines Lebenswerkes spricht sehr deutlich aus einer Stelle des Briefes an Beaumont: „J'ai écrit sur divers objets, mais toujours dans les mêmes principes; toujours la même morale, la même croyance, les mêmes maximes, et si l'on veut, les mêmes opinions“ (Werke III 59).

Confessions XII (69) findet er in der wahren und echten Begeisterung seiner Schriften, in der „constante uniformité“ seiner Grundsätze ein Zeugnis, das dem Grundsatz seines Lebens völlig entspricht, immer er selbst zu sein.

In der Tat beweist in erster Linie sein Leben selbst die Richtigkeit dieser seiner Selbsterkenntnis, daß das Grundprinzip seines Erlebnisses, seiner Persönlichkeit, immer dasselbe geblieben. Nirgends bei ihm finden sich Umwandlungen von einschneidender Bedeutung, die seine Weltansicht in entscheidender Weise hätten verändern können, wie solche im Leben Goethes von so tiefgreifender Einwirkung waren: sind solche Änderungen doch immer auf den menschlichen Willen zurückzuführen, dessen Ausbildung gerade Rousseau fehlte. Vielmehr bestärken die Lebensereignisse, durch die Rousseau hindurchgeht, die einmal vorhandene Grundanlage seiner Persönlichkeit.

Da Stil in höchster Auffassung der Ausdruck einer Persönlichkeit ist, in Farben, Tönen, Marmor oder in der Sprache, so ist es verständlich, daß von diesem Gesichtspunkt aus die Stilgebung Rousseaus in der Sprache eben-

so wenig eine wesentliche Wandlung durchgemacht haben kann, wie er selbst, besonders da seine literarische Tätigkeit sich fast in das letzte Jahrzehnt seines Lebens zusammendrängt, wo die Eigenart seines Geistes bereits als „fertig" erscheint. Änderung und Entwicklung von Lebensanschauung und somit von Stil, wie sie zum Beispiel im Leben Goethes vom „Götz" und „Werther" bis zum „Tasso" und zu den „Wahlverwandtschaften" so mächtig hervortreten, sind bei Rousseau ausgeschlossen. In seinen Schriften ist „toujours et partout la même véhémence d'un cœur échauffé des mêmes sentimens" (1. dial. 118). Demzufolge ist auch sein sprachlicher Ausdruck immer derselbe geblieben in „cette longue suite d'écrits . . . où le même langage se soutient toujours avec la même chaleur" (1. Dial. 119). In dem Idealhaushalt von Clarens haben daher die Gestalten Rousseaus immer dieselbe Ausdrucksweise, weil immer „on dit naïvement ce qu'on pense sur chaque chose" (N. H. IV 10, 325 ff).

Gehen wir dem Grundprincip seines Lebensstiles weiter nach.

2. Die Anthitese in Rousseau.

Der Gegensatz, der sich in Rousseaus Zeit vorbereitet, durchzieht auch sein Leben und sein Wirken. In ihm brandet der klassische Rationalismus des Rokoko gegen die kommende neue Zeit der Revolution, die Epoche des Menschheitsromantismus. Rousseau, der unstäte, steht zwischen diesen beiden Welten, willenlos jeder seinen Tribut zollend. Das wird das Verhängnis seines Lebens, daß besonders er die Ideen der mächtig sich regenden

Zeit mit seinem fühlenden Herzen in Leben und Schrift auskämpfen mußte.

Rousseau betont der nüchternen generellen Ratio der Aufklärung gegenüber das individualisierende Gefühl als gleichberechtigt, weil es für ihn in der menschlichen Entwicklung dem Denken vorhergeht. Die einfachen „sensations" sind das Ursprünglichere im Menschen, erst im Laufe der Entwicklung wird der Mensch befähigt, „sensations mixtes" oder „idées" vergleichend zu bilden. So ist in Rousseau sentiment und raison zugleich, „er ist Dichter und Denker in einer Person" (Eucken 398). Nur ist er mehr Denker als Künstler, mehr penseur als écrivain, was eine Betrachtung seiner Werke leicht ergibt. Als fühlender Mensch, als Künstler, steht Rousseau im Relativen, in der Endlichkeit, ihren Leiden ausgesetzt, während er als penseur auf den Höhen der Reflexion dem Glück der Menschheit nach denkt. Rousseau, der Dichter, handelt vom Menschen als Einzelwesen, und zwar von dem ihm am besten bekannten Objekt, seiner eigenen Persönlichkeit. Da ist er subjektiv. Rousseau, der Denker, will den Menschen zum citoyen für die Gemeinschaft seines Ideals erziehen. Sein Sinnen ist auf das Absolute, die Allgemeinheit gerichtet. Verzweifelt er zum Schluß nach seinen eigenen Lebenserfahrungen am Individuum, so glaubt er doch an die Menschheit und ihre Zukunft.

Rousseaus Geistesleben zeigt überall den Gegensatz zwischen dem Relativen und dem Absoluten. Dieser Kontrast durchzieht auch seine Philosophie, er zeigt sich in Pädagogik und Staatslehre als Unterschied zwischen Kultur und Natur. Raison und sentiment Denken und Wirklichkeit, amour

propre und amour de soi sind für ihn unvereinbare Gegensätze. Natur ist das große, neue Resultat seines fühlenden Denkens, oder vielmehr Anfang und Ende, absolute Natur. Rousseau konstruiert den Kontrast zunächst rein theoretisch. Aber dann führt er „den großen Gegensatz durch das ganze Dasein hindurch, ... stellt überall den Menschen vor ein Entweder — Oder“ (Eucken 402), nicht zum wenigsten sich selbst.

In seinem Innenleben konstatiert er diesen Kontrast, und wird daher nicht müde, diese Erkenntnis auf die verschiedenste Weise auszudrücken.

Er fühlt in sich „sensations“ und „idées“, eine Lebhaftigkeit des Empfindens und eine Schwerfälligkeit des Denkens, „. . . un tempérament mixte, formé d'élémens qui paroissent contraires: un cœur sensible, ardent, ou très-inflammable; un cerveau compacte et lourd, dont les parties solides et massives ne peuvent être ébranlées que par une agitation du sang vive et prolongée (2. Dial. 195). Demzufolge ist er ein Mensch von einer sehr leicht entzündbaren, aber zugleich überaus furchtsamen Veranlagung. Zu Bernardin de Saint-Pierre sagte er einmal: „Je suis d'un naturel hardi et d'un caractère timide.“[1]) Er ist „à la fois soumis et téméraire, impétueux et retenu“ (N. H. I 10, 33). Im vierten Buch des „Emile“ heißt es von der Antithese im Menschen: „N o n, l'h o m m e n'e s t p o i n t u n; je veux et je ne veux pas, je me sens à la fois esclave et libre, je vois le bien et je fais le mal; je suis actif quand j'écoute la raison, passif quand les passions

---

[1]) Bern. de S.-P. S. 93; vgl. noch 2. Dial. 200: „un cœur vif et un esprit lent.“

m'entraînent, et mon pire tourment quand je succombe est de sentir que j'ai pu résister" (249). Ähnlich äußert er sich über die Antithese seines Lebens in den Confessions, wo er spricht von „ce cœur à la fois si fier et si tendre, ce caractère efféminé, mais pourtant indomptable qui .... m'a jusqu' au bout mis en contradiction avec moi-même" (Conf. I 21 u. III 301 ff).

Saint-Preux und Julie vor allem sind als „hommes sensibles" von Antithesen zerrissen. Der empfindsame Mensch besiegelt, weil er doch immer von den eisernen Fesseln der Notwendigkeit an die „ignominie" gefesselt gehalten wird, das Unglück seines Lebens. „Il cherchera la félicité suprême sans se souvenir qu'il est homme.... son cœur et sa raison seront incessamment en guerre" (N. H. I 26, 59), „il ne fait que flotter entre des passions contraires" (N. H. II 4, 136).[1]) Jedesfalls weiß Rousseau, daß auf seiner Eigenschaft als Vernunftwesen zwar sein menschlicher Wert beruht, daß aber dennoch das Gefühl praktisch der leitende Teil in seinem Dasein ist, und in den „Rêveries" (388) klagt er am Schluß seines Lebens darüber, daß eben dieser Zwiespalt in seinem Innenleben die einzige Marter seines Daseins gewesen sei.

In dem vierten der „Briefe über Tugend und Glück" [2]) kommt er in gedrängterer Kürze und abstrakter auf den einschneidenden Unterschied in sich zu sprechen. Die Natur habe ihm die empfindsamste Seele gegeben, aber — und das erkennt er mit seiner Ratio — das Ge-

---

[1]) Vgl. weiter Rêv. VI 367; Lettre à Malesh. 2, Werke X 300; 1. Dial 112.

[2]) Œuvres inédites 160 ff.

schick habe sie allen erdenkbaren Einwirkungen ausgesetzt. Daher „je me sens affecté de deux manières différentes et quelquefois contraires, l'une venant de l'état de ma fortune, et l'autre de celui de mon âme." Dementsprechend geht durch sein Inneres eine Zerrissenheit, bewirkt durch die Lebensverhältnisse, und ein Ruhebedürfnis, der Ausdruck seiner Seele. Und er kommt schließlich zu der höchsten Erfassung der Antithese in den Worten: „Je sentois, pour ainsi dire, en moi le contrepoids de ma destinée."

Die krassesten Widersprüche seines äußeren Lebens, die diese Zweiteilung seines Innenlebens ihn hat begehen lassen, sind aus diesem Gesichtspunkte verständlich, wenngleich nicht entschuldbar.

Mme de Staël bereits hat den Gegensatz von „passions" und „vertu" in ihrem großen Meister bemerkt.[1]) Rousseau habe dieses Gewaltigste auf Erden „en constrastes et réunies" ausdrücken müssen. Mirabeau sieht das Wesen der Antithese bei Rousseau in dem „besoin d'action et le désir de repos" (Moultou II 335), und Taine hebt hervor, daß auf dem Gegensatz gerade die Stärke Rousseaus beruhe (Anc. Rég. II 112).

So ist Rousseau in seinem Leben die Verkörperung der Antithese seines Innern.[2])

Er sucht nun den Ausweg aus dieser ihn quälenden Zerrissenheit, er möchte zu einer Einheit seiner Persönlichkeit kommen, schreibt er doch an Malesherbes:

---

[1]) Vgl. Lettres sur J. J. Rousseau 7 a.

[2]) Vgl. noch Brédif 378. Albalat, Formation du style 197, 201, 253.

„. . . . j'étouffe dans l'univers, rendez l'homme un". Aber da ihm die Willensbestimmung abgeht, so ist es ihm nicht möglich, sich diese Vereinheitlichung seiner Persönlichkeit als praktische Aufgabe zu stellen. Und so findet er diesen Ausgleich nur theoretisch in der Idee seiner Natur und glaubt, diese verwirklichen zu können, indem er, der zum praktischen Leben ungeeignet ist, sich in die sozial neutrale Einsamkeit zurückzieht,[1]) wo er wenigstens dem äußeren Gegensatze zwischen Kultur und Natur entgangen zu sein glaubt. „J'allois me consoler de mes peines dans la solitude".[2]) Dort allein ist ihm „l'être sensitif indivisible et un" (Émile IV 251), dort glaubt er die „Einheit des Bewußtseins in der Einheit des Gefühls"[3]) zu finden.

3. Rousseau solitaire.

So steht Rousseau vor uns als der solitaire von Montmorency, und nur aus seiner Natur als Einsamer ist seine Künstlernatur zu verstehen. Vereinsamen zu müssen empfindet er als das Kausalgesetz seiner natürlichen Veranlagung. Schon früh fühlt er ein Einsamkeitsbedürfnis in sich, das im Laufe der Jahre anwächst, je mehr er die Natur der Menschen zu erkennen glaubt. Er weiß, daß die Veranlassung dazu in der Erziehung durch seinen Vater lag, aus der er als obersten Grundsatz für sein Leben entnahm, alle Situationen zu meiden, „qui mettent

[1]) Ich möchte nicht, wie Biese (Euphorion 1908, 636) Rousseaus „solitude" eine „sozial-revolutionäre Kulturfeindlichkeit" nennen.

[2]) Lettre sur la Vertu et le Bonheur.

[3]) Dallegio 16.

nos devoirs en oppositions avec nos intérêts, et qui nous montrent notre bien dans le mal d'autrui" (Conf. II 147). Das war nur in der Einsamkeit möglich.

Dazu kommt, daß Rousseau in Genf und seiner kalvinistisch-augustinischen Atmosphäre die entscheidenden Jahre seiner Kindheit verbrachte. War doch der Ausgangspunkt der Lehre Augustins die Abwendung von der Welt und die Einkehr in das eigene Seelenleben gewesen, wollte doch er, nur auf die Selbstgewißheit des inneren Erfahrungslebens nach dem Zweifel an allem sich gründend, die Wahrheit allein in sich selbst suchen im Hinblick auf Gott, den Ursprung aller Dinge und das Ende seiner Erkenntnis.[1]) Und in welchem Maße hatte Calvin die Lehre Augustins dogmatisch verhärtet![2]) Schließlich vertraut Rousseau nur noch auf sich selbst. „Je me suis retiré au dedans de moi" (1. Dial. 144), gibt das elegische Grundmotiv seines Wesens. Durch seine Lebenserfahrungen hatte er gelernt, daß er nur in sich das finden konnte, was die Welt ihm nicht gab, und daß er sich aus ihr in die Einsamkeit der Natur und seines Denkens zurückziehen mußte. Er ist entschlossen in seiner engen und friedlichen Sphäre auf alle Annehmlichkeiten des äußeren Lebens, der Gesellschaft, zu verzichten. Nur in der Einsamkeit kann er der Aufgabe, die die Menschheit an ihn stellt, nachkommen. „L'ouvrage que j'entreprenois ne pouvoit s'exécuter que dans une

---

[1]) Vgl. dazu Rêv. II 337.

[2]) Wie sehr dieses Genfer Milieu sogar auf Goethe, das „Weltkind", wirkte, geht aus einem Briefe an Frau von Stein hervor, wo er schreibt: „Mich hat Genf ganz in mich hineingestimmt" (Brief vom 2. Nov. 1779).

retraite absolue; il demandoit de longues et pénibles méditations que le tumulte de la société ne souffre pas“ (Rêv. III 340).

Seine jugendliche Neigung zur Natur, zu Wald, Feld und See, erweitert sich in ihm zu der Überzeugung, daß er dazu bestimmt sei, sie in seiner Einsamkeit in ihrer Reinheit, unberührt von den Händen der Menschen, allein zu genießen. Er möchte sich mit der Natur „identifizieren“, dann erst gewinnt sie Leben für ihn, und er empfindet mit einer „douceur infinie“, „que je n'étois pas seul, que je ne conversois pas avec un être insensible et mort.“

Nur von seiner Einsamkeit aus gewinnt er wieder ein Verhältnis zu seinen Mitmenschen. Er fühlt, daß er ihnen dort in der Ungebundenheit seines Geistes nützlicher sein kann, als wenn er unter ihnen in kulturellen Fesseln lebte. „Que m'importe en quel lieu j'habite, si j'agis où je dois agir?“ schreibt er an Malesherbes (Werke X 308), und Bernardin de Saint-Pierre erzählt von Rousseau, er habe gesagt: „Il faut mépriser les hommes et agir si on était toujours dans leur présence“ (B. de St.-P. 27).[1])

Die „retraite absolue“ ist das Ziel, das Rousseau erstrebt, ein Zustand, in dem der Mensch sich selbst genügt. Überhaupt ist der gefühlsmäßig Einsame für ihn der Mensch an sich, der vollkommene Mensch, der Mensch der „passions“. Nur in der Einsamkeit können die großen Leiden und Leidenschaften entstehen, die den Menschen zur schriftlichen Darstellung zwingen.



[1]) Vgl. Mirabeau à Rousseau 27 oct. 1766 (Moultou II 322): „Vous êtes plus attaché à la société que tout autre.“

4. Le Moment.

Der „in sich hineingestimmte“ Rousseau lebt nur in seiner Geisteswelt. Da er von der realen, räumlichen Wirklichkeit so gut wie abgeschlossen ist, so wird es für ihn eine Notwendigkeit, sich über das zeitliche Moment seines Erlebens Rechenschaft zu geben. Eine eigentümliche Veranlagung, die ihn vor etwas Unsicherem große Furcht empfinden läßt, sein „caractère timide“, läßt ihn die unsichere Zukunft in den düstersten Farben sehen. „ . . . cette carrière de douleur est couverte des ténèbres de l'avenir“, klagt Saint-Preux in Paris (N. H. II 13, 155).

Rousseau fürchtet die Ereignisse des folgenden Tages, ja des folgenden Augenblickes; er kann nichts unternehmen, das seinem Leben für die Zukunft eine entscheidende Wendung zu geben vermag. Diese Veranlagung benimmt ihm alle Daseinsfreude. „J'ai vu l'avenir à pure perte: je n'ai jamais pu l'éviter“ (Conf. III 281). Pläne für die Zukunft erscheinen ihm als „leurres de dupe“ (Conf. IV 394), die zu nichts taugen, ja er hält dafür, daß es überhaupt unnütz ist, sich mit der unsicheren Zukunft zu befassen.

Daher ist er dem Augenblick hingegeben, und sein einziger geistiger Besitz ist seine Vergangenheit, das Leben, das er lebte, die Geschichte seiner Erlebnisse.

Es ist ein merkwürdiger Gegensatz an ihm zu beobachten. Zwang ihn seine „imagination“, „qui porte toujours le mal au pis“ (Conf. VII 247), die Zukunft in den schwärzesten Farben zu sehen, so läßt ihn seine Gewohnheit, nur noch seiner Vergangenheit zu leben, schließlich

das Gefühl für vergangenes Unglück und das Andenken an gewesenes Leid verlieren (vgl. Rêv. II). Er sieht am Ende nur noch die Freuden seines vergangenen Lebens und wendet sich von den pessimistischen Zukunftsgedanken ab, um nur noch seiner optimistischen Erinnerung zu leben. Im Alter kommen ihm die glücklichsten Stunden seiner Jugend ins Gedächtnis zurück. In der letzten „Rêverie" gedenkt er der Zeit seines größten Glückes mit „maman" auf den „Charmettes". Er klagt darüber, daß diese Zeit seines Ideals nun dahin ist, daß die Augenblicke des Glückes immer nur kurz und selten für ihn waren. Die „chaîne des sentimens qui ont marqué la succession de mon être" (Conf. II) ist für ihn der einzige Wegweiser in dem Labyrinth seiner Vergangenheit. An der Hand der „sentimens", die sich seinem Gedächnis einprägten, steigt ihm wieder die Erinnerung an die Ereignisse auf, die sie veranlaßten. Seine eigene Vergangenheit genießend, wandelt er, für das Leben verloren, durch seine Einsamkeit, in der er sich somit empfindsamer weiß, als jeder andere Mensch.

Dieses optimistische Erinnerungsleben gibt ihm überhaupt die Fähigkeit, noch das Leben zu tragen, und er hält seine „facilité d'oublier les maux" für einen Trost des Himmels über das Leid der kommenden Tage. „Ma mémoire, qui me retrace uniquement les objets agréables, est l'heureux contre-poids de mon imagination effarouchée qui ne me fait prévoir que de cruels avenirs" (Conf. II 195). Rousseau-Saint-Preux gibt die Vergangenheit mit ihrer Liebe, die Kraft für eine ewige, lieblose Zukunft (vergl. II 1, 129), und der „promeneur solitaire" existiert schließlich nur noch durch seine Erinnerung.

Seine ganzen Werke sind ihm die Geschichte seines fühlenden Herzens. So sagt Chuquet, daß Rousseau die zweite Hälfte seines Lebens damit zugebracht habe, die Ereignisse der ersten Hälfte zu erzählen (192), und Mme de Staël prägt von ihm das Wort: „. . . Sa maîtresse, sa jeunesse, ses amours, il retrouvait, il ressentait tout à la fois". (Lettres s. J. J. R. 18 a). Auf der Grenzscheide zwischen der frohen Vergangenheit und der düsteren Zukunft lebt nun der Einsame, dem Augenblick hingegeben. Was er anstrebt, ist ein ungestörtes Genießen der Gegenwart, in dem er die Erinnerung nacherleben möchte, wodurch sich erst sein Leben überhaupt ermöglicht. „En me disant: j'ai joui, je jouis encore" schreibt er in seinen „pensées détachées" hierüber, ein Gedanke, der in seinen Schriften häufig begegnet, ein Beweis dafür, daß dies Erlebnis ihn immer wieder zur stilistischen Gestaltung drängte. Daher klammert sich Rousseau sozusagen an den Moment, den er erlebt, um ihn ganz zu erfassen und auszukosten, denn es ist, als ob er sich vor dem nächsten fürchte. In dem Augenblick sucht Rousseau seine Befriedigung. Rousseau ist ein Mensch, der den Einwirkungen des einzelnen Augenblickes völlig untersteht. Daher bedeutet der jeweilige Moment für ihn einen Höhepunkt des Erlebens, der nicht zu überbieten ist, und sein Gefühl sagt ihm oft, daß der betreffende Augenblick der letzte sei.

Was Goethe über die Bedeutung des Momentanen von Winkelmann sagt, gilt auch für Rousseau: „Wir finden ihn immer in Tätigkeit, mit dem Augenblick beschäftigt, ihn dergestalt ergreifend und festhaltend, als wenn der Augenblick vollständig und befriedigend sein könnte; und

ebenso ließ er sich wieder vom nächsten Augenblick belehren. Diese Ansicht dient zur Würdigung seiner Werke."

5. Le Bonheur.

Der Lebensstil eines Menschen ergibt sich am besten aus dem Ideal, um dessen Verwirklichung er sich bemüht. Was Rousseau als Ideal in der Einsamkeit anstrebt, ist ein absoluter Glückszustand „sans amertume, sans ennuis, sans regrets" (Lettre à Malesh., Werke X 307). Schon von Jugend auf ist er diesem „bonheur imaginaire" auf der Spur, wie er in „Confessions" IV berichtet; damals noch lächelte er manchmal über die Einfalt, mit der er sein „Glück" in Italien suchen ging. Das Glück ist für ihn Selbstschöpfung. Es wäre ein vergebliches Unterfangen, es in der Meinung anderer suchen zu wollen. „Mes maux sont l'ouvrage de la nature, mais mon bonheur est le mien", schreibt er abermals an Malesherbes.

Es liegt ein festes Vertrauen auf sein Ideal in diesen Worten. Rousseau glaubt, daß die Sehnsucht nach Glück dem menschlichen Herzen angeboren sei, daß die „soif du bonheur" nie erlöschen werde. So hat er schon früh ein Trachten nach einem Etwas gespürt, wovon er zwar noch keine klare Vorstellung hatte, dessen Entbehren er jedoch bisweilen schmerzlich empfand.

Glück ist für Rousseau das Fühlen an sich. Es ist eine für jedes empfindliche Wesen notwendige Lebensforderung. „Il faut être heureux, cher Emile, c'est la fin de tout être sensible". Es ist die höchste Vollkommenheit des Gefühls, ein Zustand, in dem das Fühlen, uneingeschränkt durch Denken und Wollen, als Bewußtsein ungetrübten irdischen Daseins allein vorwaltet, und daher nur

die letzte Folgerung aus der Annahme der Ursprünglichkeit des Fühlens, die Rousseau rein empirisch an sich feststellt. Glück ist für ihn an anderer Stelle schlechthin „le désir d'exister".[1]) „Bonheur" und „existence" werden schließlich identisch für ihn. Alles, was der „existence" dienlich ist, sie erweitert oder fördert, ist ein Baustein für das menschliche Glück; alles, was sie beeinträchtigt, bekümmert den Menschen, der daher diese beeinträchtigenden Elemente zu überwinden sucht.

Rousseaus Glück ist ein Zustand, der erst mit der menschlichen Existenz abschließt, ein Zustand, „dont l'appétit dépend de la mesure de nos connoissances, au lieu que nos passions naissent d'un sentiment actuel, indépendant de nos lumières, et le développement s'en fait à l'aide de la raison". Aber, fügt er aus der eigenen Erfahrung hinzu: „. . . le désir existe avant elle" (Pensées dét.). G l ü c k i s t f ü r R o u s s e a u L e b e n. I m S u c h e n d e s G l ü c k e s i s t s e i n E r l e b e n a u f d e m G i p f e l p u n k t.

Glück wird für ihn ein zur Ewigkeit sich ausdehnender Augenblick uneingeschränkten, fühlenden Genießens. Besonders aus den „Rêveries" spricht diese Auffassung. Rousseau meint aber, daß der Mensch, das flüchtige Geschöpf der Stunde, diesen Zustand nie zu erreichen vermöge. Für ihn sind die „instans fugitifs" bestimmt, nicht der „état simple et permanent dont la durée accroît le charme au point d'y trouver enfin la suprême félicité" (Rêv. V). Mensch und Glück sind nicht für einander gemacht. Es gibt für Rousseau kaum einen Augenblick des

---

[1]) Vgl. „Pensées détachées" in den „Œuvres inédites".

reinen Fühlens, von dem man wünschen könnte: „Je voudrois que cet instant durât toujours“.[1]) Nur ein Scheinweiser kann im Genuß des fliehenden Augenblicks aufgehen, weil er das große Glück nicht kennt, dessen Zustand der wahrhaft Weise verwirklichen möchte.

In den Worten:

> „Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer toute entière, et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé, ni d'enjamber sur l'avenir, où le présent dure toujours, sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte, que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure, celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir“ (Rêv. V 363)

gibt Rousseau das Glück wieder, dessen Erreichung ihm auf Erden möglich war, in den „rêveries solitaires“ auf der Petersinsel, dieser höchsten Stufe seines Daseins in der Abgezogenheit von allem Leben, in dem Bewußtsein seines Lebensgefühles.[2])

---

[1]) Rêv. V 363. Dies ist ein Gedanke, auf dessen Verwandtschaft mit dem Pakt in Goethes „Faust“ Martha Langkavel in Herrigs Archiv, Neue Serie XIII, 156, hingewiesen hat. —

Hier berührt sich die Auffassung vom Glück Rousseaus mit der Goethes. Es ist nur der Unterschied, daß hier Rousseaus Ziel liegt, während Goethe von diesem Gedanken für das tatenreiche Leben seines Helden seinen Ausgangspunkt nimmt.

[2]) Vgl. noch Conf. VI 144 über sein Glück auf Charmettes: „Encore si tout cela consistoit etc.“

Aber immer hat Rousseau fühlen müssen, daß sein Glück nur traumhaft war, wenn immer ein hartes Eingreifen der Wirklichkeit ihn jäh erwachen ließ.[1]) „Hélas! mon plus constant bonheur fut en songe! Son accomplissement fut suivi presque à l'instant du réveil" (Conf. III 286 f).

So mußte ihm das Glücksuchen einen Ersatz für den Zustand selbst bieten. Und Mme de Staël sagt von ihm, daß er eben auf der Suche nach seinem Glück seine höchsten Wahrheiten entdeckt habe. Der „songe de bonheur", in dem er sein Glück in sich selbst sucht, die „rêverie", wird ihm daher der Gipfel des Daseins. Da glaubt er den Moment des reinen Fühlens zu einem dauernden Zustand erweitert.

6. Die Kontemplation.

Rousseau glaubt sein Lebensideal in der Kontemplation verwirklicht. Sein Tatideal liegt in der Mitte zwischen Aktivität und Passivität. Die sensitive „idée", d. h. sensation mixte,[2]) ist das Prinzip seiner Aktivität, und er wird nicht müde, auch diese Selbsterkenntnis stilistisch zu gestalten. An Malesherbes (Werke X 299) lehnt Rousseau einmal die vita activa als seinem Wesen widersprechend ab, in den „Rêveries" (X) nennt

---

[1]) Schließlich tritt bei Saint-Preux eine Furcht vor dem letzten Glück hervor, wie auch Rousseau in Conf. V, VI die Verbindung mit „maman" fürchtet, weil er sicher ist, daß eine Ernüchterung die Folge sein werde. „. . . l'imagination ne pare plus rien de ce qu'on possède; l'illusion cesse où commence la jouissance" (N. H. VI 8, 40).

[2]) Vgl. unten S. 70 f.

er sich beinahe passiv. In der Nouvelle Héloïse schreibt Rousseau-Saint-Preux: „La vie active qui me rappelle à moi tout entier m'est tout à fait insupportable" (I 18, 44).[1]) Im zweiten Dialog sagt „Rousseau" von „Jean-Jacques": „. . . . sa force n'est pas dans l'action, mais dans la résistance" (206), und in der sechsten „Rêverie" äußert er sich über sich selbst: „Hors d'état de bien faire et pour moi-même et pour autrui, je m'abstiens d'agir" (369), und: „Je m'abstiens d'agir, car toute ma foiblesse est pour l'action; toute ma force est négative, et tous mes péchés sont d'omission, rarement de commission" (Rêv. VI 372).

Rousseau liebt diesen neutralen Zustand des Kontemplierens, weil er das aktive Denken, die ratio, als eine drückende Last empfindet. Nur in der Kontemplation kann er seinem Glück leben, dem er „le peu d'activité" leider nur vergeblich widmen muß. In dem Traumland seiner „humeur solitaire" auf der Petersinsel glaubt er in einem „loisir éternel" ein zweiter Robinson zu sein. Er, der für den Umgang in der Gesellschaft völlig ungeeignet ist, glaubt sich dazu geboren, „pour méditer à loisir dans la solitude".[2]) „Méditer par contemplation" hält er für seine Lebensaufgabe.

Rousseau weiß, daß sein Herz entflammbar ist, wenn immer er in kontemplative Betrachtung eines Gegenstandes versinkt. So zwingen ihn die Wunder der Natur, die Geliebte, gewisse Ideen, sich Momenten stummer Bewunderung hinzugeben. In der „rêverie contemplative"

---

[1]) Vgl. auch N. H. III 22, 270; Conf. XII 78.

[2]) Conf. XII 77, 1. Dial. 146.

ist Rousseau der Weise, der über alles Irdische Herr ist.

„Le seul moyen . . . pour nous soustraire aux maux de l'humanité n'est-il pas de nous détacher des objets terrestres et de tout ce qu'il y a de mortel en nous, de nous recueillir au dedans de nous-mêmes, de nous élever au sublimes contemplations?" (N. H. III 21, 264).

So ergeben ein „cœur actif" und ein „naturel paresseux" für Rousseau diesen Hang zur „rêverie", ja einen Willen zum „rêver". Mme de Staël trifft seine Eigenart gut, wenn sie sagt: „Il rêvait plutôt qu'il n'existait, et les événements da sa vie se passaient dans sa tête plutôt qu'en dehors de lui" (19 a).

In der Regel ist Rousseaus Träumen gegenstandslos. Besonders der Anblick des Sees mit dem „flux et reflux de l'eau" regt ihn dazu an. Gegenstandslos. So schildert er in den „Confessions", wie er sich schon in der Jugend nach gegenstandsloser Liebe verzehrt habe (vgl. Conf. V 126).

Ist sein liebstes Meditieren ohne Gegenstand, so faßt er sein irdisches Dasein als unstät, er ist heimatlos. Montmorency ist seine letzte bleibende Stätte gewesen. „. . . . désormais fugitif sur la terre" wird er seine „vie errante" bis zum Tode führen, als „homme oisif" (N. H. IV 11, 137). Schließlich erregt ihn selbst die „contemplation de sa situation" nicht mehr, wenngleich Rousseau-Saint-Preux noch ein wildes Vergnügen darin erblickt hatte, seine Tränen und sein Leid zu kontemplieren. Er hat sich mit seinem Schicksal abgefunden.

Bei Rousseau ist die Kontemplation das Prinzip des Erlebnisses und des Schrifttums. Alle Kontemplation ist, weil eben die Willensregungen in dem Kontemplativen

hintanstehen, notwendig nachahmend, und somit, wenn es sich um Sprachstil handelt, beschreibend, sich selbst beschreibend. Ihr fehlen die dramatischen Willensregungen. Daher ist auch Rousseaus Stilgebung in ihrem Wesen beschreibend. Rousseaus Art ist nicht aktiv, aufbauend, nachschaffend; eine Forderung, die Emerson an jeden Künstler stellt (vgl. „Essay on Art"), und die in Goethe ihre höchste Vollendung erfuhr.

Das kontemplative Grundprinzip seiner Persönlichkeit, die „rêverie contemplative" als höchster Ausdruck der Totalbewußtheit aller seiner menschlichen Eigenschaften, macht Rousseau zu einer durchaus lyrischen Natur,[1] die vor allem durch den Lyrismus, im nombre de la phrase, dem Stil ein lyrisches Gepräge gibt.

7. Der ennui.

Ein letztes Charakteristikum von Rousseaus Lebensstil ist der ennui. Rousseau vermochte die Einheit seiner Persönlichkeit dauernd, praktisch, nicht zu finden.

Zwar ist er sich der Einzigkeit seines einsamen Lebens sehr wohl bewußt. Mit einem gewissen Selbstgefühl äußert er sich im ersten Dialog zum Franzosen: „Une position si singulière est unique depuis l'existence du genre humain" (171). Aber auch die Gefahr hat er vollkommen erkannt, die in der konsequenten Durchführung seines Ideals liegt. Er weiß, daß die Einsamkeit eigentlich ein naturwidriger Zustand ist. „Notre existence est relative et collective, et notre vrai moi n'est pas tout entier en nous" (2. Dial. 202). Ohne die Hülfe der Mitmenschen kommt man nicht zum vollen Lebensgenuß. Aber Jean-

---

[1]) Vgl. auch Benrubi S. 18 ff.

Jacques vermag es nicht, sich aus dem Zustand der solitude zu lösen, will sich nicht lösen, weil er sie liebt. So kann er nur in den kontemplierenden Träumen glücklich sein. Aber sowie er sich seiner Unzulänglichkeit bewußt wird, ist er „sombre, taciturne et toujours mécontent."

Das ist das unbestimmte Gefühl des ennui, „... l'ennui que j'éprouve au moindre changement d'état" (N. H. I 13, 39). Er verfolgt ihn auch in seine Einsamkeit; wenn immer er aus der „rêverie" erwacht, zeigt er sich ihm.

Schopenhauer sagt über dies unbestimmte Gefühl in einem dem ihm in so mancher Beziehung geistesverwandten Rousseau entsprechenden Sinne: „Wenn man bei Kontemplation, d. i. ästhetischer Anschauung eines Objektes, nur noch reines Subjekt des Erkennens ist und den Willen vergessen hat: so mischt sich in diese Seeligkeit doch bald ein leiser Schmerz, der eigentlich eine leise aber stöhrende Erinnerung an die Persönlichkeit, d. i. den Willen ist. Unkundige denken dann, es sei bloß eine Erinnerung an betrübte Umstände in denen sie sich grade jetzt (in der Tat aber immer) befinden. In Wahrheit aber ist es eine Betrübniss darüber, daß das reine Subjekt des Erkennens sein Erkennen durch ein unmittelbares Objekt vermittelt, das nothwendig die Verkörperung, Erscheinung eines Willens ist" (Werke, ed. Griesebach, Nachlaß IV 266).

Der „ennui de tout" zwang ihn schon als Knaben, sich in die ideale Welt der Plutarchischen Helden zu vertiefen, sich eine ideale Welt zu erbauen, in der er alles irdische Leid vergessen möchte. Saint-Preux besonders ist der

vom „ennui“ verfolgte.[1]) In der Antithese seines Lebens, zwischen seiner „férocité“ und „lâcheté“ ist er als denkender Mensch „ennuyeux“, ein „lâche esclave sans force et sans courage qui va traînant dans l'ignominie sa chaîne et son désespoir“ (N. H. II 1, 128). Immer wieder muß er erkennen, daß „le temps a repris sa lenteur dans les momens de mon désespoir, et l'ennui mesure par longues années le reste infortuné de mes jours“ (N. H. III 6, 219). Er weiß nicht, „warum“ er so beschaffen ist; er weiß nur, daß dies seine Naturanlage ist, und darum ist sie gut, weil ja der Mensch von Natur gut ist.

Im zweiten Dialog findet Rousseau eine prägnantere Form für diese Art seines Erlebens: er beschreibt sich „. . . se promenant toujours seul, pensant peu, rêvant beaucoup, travaillant presque machinalement, sans cesse occupé des mêmes choses,sans s'en rebuter jamais“ (227). In „Rêverie IX“ (397) fühlt er sich seufzen, ohne zu wissen „warum“, und in den „Confessions“ sagt er beim Anblick einer schönen Landschaft: „. . . je me sens ému sans savoir pourquoi (XII 72), denn alle Schönheit, die er nicht erreichen kann, erfüllt ihn mit diesem Gefühl. An Malesherbes schreibt er darüber: „Ie trouvois en moi un vide inexplicable que rien n'auroit pu remplir, un certain élancement de cœur vers une autre sorte de jouissance dont je n'avois pas d'idée, et dont pourtant je sentois le besoin“ (Werke X 306). Das „ne pas savoir pourquoi“

---

[1]) Für Julie ist der „ennui“ „une sorte de stupidité qui rend l'âme presque insensible, et ne laisse l'usage ni des plaisirs ni de la raison (N. H. I 63, 120). Sie warnt Saint-Preux vor der „tristesse“ und dem „ennui“, die in Paris über ihn kommen werden.

als Ausdruck für das Unzureichende seines Menschtums ist die Grundstimmung seiner autobiographischen Werke. In den Confessions sucht er es aus seinem Leben zu erklären. So ist schließlich ein dissonierendes Etwas, ein ungelöster Schmerz das Schlußresultat von Rousseaus Leben. Sein Leben selbst war der „ennui". Daß nur der leidende Mensch Gegenstand der Dichtung sein darf, ist eine Selbsterkenntnis des Genfers, die er der folgenden Literaturepoche vermacht. Daß sein Saint-Preux im Werther, René, Manfred wieder auflebt, braucht hier nur angedeutet zu werden. Das „ne pas savoir pourquoi" ist vor allem ein Motiv, das die Romantik von Rousseau übernimmt, und das einen höchsten Ausdruck findet in den Zeilen Verlaines:

C'est bien la pire peine
de ne savoir pourquoi.
Sans amour et sans haine
mon cœur a tant de peine.
(Choix de poésies de Verlaine 117.)

Überschauen wir zum Schluß nochmals den Stil von Rousseaus Persönlichkeit, wie er sich in seinen Werken spiegelt, so sehen wir ihn in seinem ganzen Leben sich bemühen, der Zerrissenheit seines Wesens in der einsamen „rêverie" zu entgehen, sich aber immer wieder im „ennui" seines unzureichenden Menschtums bewußt werden. Wir haben die „antithèse", die „solitude", die „rêverie contemplative", den „ennui" als die Hauptmerkmale seines Lebensstiles erkannt, die als intimste Erfahrungen seines Lebens immer wieder Gegenstand seiner Stilgebung werden.

III. Stil und Publikum.

Zweifellos ist die Stilgebung eines Künstlers abhängig von dem Publikum, auf das er bei seinem Schaffen Rücksicht nimmt. Schon Jean Paul sagt scharfsinnig: „Der Stilistiker ist das Publikum, er allein stellet das gemeine Wesen vor, das er ebensowohl in sich hat, als außer sich.“ (Vorsch. d. Ästhet. § 553.) [1]) Taine besonders hat in seinem Essay über Balzac auf die Wichtigkeit dieses Gesichtspunktes hingewiesen und im „Ancien Régime“ an der Gleichförmigkeit der literarisch tätigen „société de salon“ die Gleichförmigkeit des Sprachstils des „grand siècle“ gezeigt.

Der Macht des Salons haben die Schriftsteller vor Rousseaus Zeit ihren Tribut zollen müssen. Aber Rousseau hat nie vermocht, sich den Gesetzen des Salons zu fügen. Deshalb wird er der gesellschaftlich unabhängige Einsame. Er bleibt das Kind des dritten Standes, aus dem er hervorging. „Il amène ainsi à la lumière et sur la scène le tiers-état, justifie d'avance la brochure de Sièyes“.[2]) Von seinen beiden „discours“ ab rechnet Taine die Teilnahme des dritten Standes an Philosophie und Literatur.

Rousseaus Auffassung von der Gesellschaft spricht besonders aus den Worten Wolmars:

„. . . la société m'est agréable pour la contempler, non pour en faire partie. . . . Ainsi mon indifférence pour les hommes ne me rend point indif-

---

[1]) Vgl. auch Goethe, Propyläen, Einleitung.

[2]) Petit de Juleville VI 302; vgl. Taine, Anc. Rég. 2. Bd. 35 f, 104.

férent d'eux; sans me soucier d'en être vu, j'ai besoin de les voir, et sans m'être chers, ils me sont nécessaires" (N. H. IV 12, 343).

So schafft Rousseau ohne Rücksicht auf die Gesellschaft seiner Zeit. Sein Schaffen ist ihm Selbstzweck, Herzensbedürfnis, Lebenselement. Weder schriftstellerischer Ehrgeiz, noch irgendwelche materiellen Interessen können ihn beeinflussen. Dazu ist er durch sein „Handwerk" von dem Erfolg seiner Schriften wirtschaftlich unabhängig. Es wäre ihm auch unmöglich, für seinen Lebensunterhalt denken zu müssen.

„Je vends le travail de mes mains; mais les productions de mon âme ne sont point à vendre, c'est leur désintéressement qui peut seul leur donner de la force et de l'élévation" (2. Dial. 221),

und „Confessions" (IX) sagt er:

„. . je sentois que pour avoir du pain eût bientôt étouffé mon génie et tué mon talent, qui étoit moins dans ma plume que dans mon cœur. . . . Pour pouvoir, pour oser dire de grandes vérités, il ne faut pas dépendre de son succès. Je jetois mes livres dans le public avec la certitude d'avoir parlé pour le bien commun, sans aucun souci du reste. . . . Pour moi... en copiant ... je n'avois pas besoin de leur approbation pour vivre. (Mon métier pouvoit me nourrir, si mes livres ne se vendoient pas . . . et voilà précisément ce qui les faisoit vendre)" (287).

Rousseau bedarf für sein Schaffen einer durch nichts eingeschränkten geistigen Freiheit. Er schreibt für die Menschheit, nicht für einzelne Menschen, nicht für die Gesellschaft seines Jahrhunderts, die nur der notwendige Empfänger seiner Schriften ist. Vom ersten „Discours" bis zu den „Rêveries" gehen Bemerkungen dieser Art durch seine Werke:

„Il y aura dans tous les temps des hommes faits pour

être subjugués par les opinions de leur siècle, de leur pays, et de leur société. Tel fait aujourd'hui l'esprit fort et le philosophe . . . Il ne faut point écrire pour de tels lecteurs, quand on veut vivre au delà de son siècle" (Werke I 1).

Es wird ihm gleichgültig, was sein Jahrhundert von ihm denkt, wenn er nur die Genugtuung hat, daß er gesagt, was er für wahr hielt, daß er geschildert, was in seiner Macht stand. Alle „trames", alle Ränke und Listen vermeintlicher Freunde sollen ihn nicht hindern, bis zum letzten Atemzuge seiner Lebensaufgabe treu zu bleiben. Als „honnête homme", der mit seiner Persönlichkeit für seine Meinung einsteht, sich vor dem Publikum nicht fürchtet, nennt er vor aller Welt offen seinen Namen auf dem Titel seiner Werke. „Je ne veux pas passer pour meilleur que je ne suis" (N. H. 2e préf. 15).

Mit der wachsenden Verbitterung werden auch seine Urteile über das Publikum schärfer. Schließlich verzichtet er überhaupt darauf, „de ramener le public sur mon compte" (Rêv. I 328), und die Zeitgenossen werden ihm so gleichgültig, daß sie ihm nichts mehr bedeuten.

Doch ist Rousseau sich auch der Gefahr seines Unternehmens bewußt. Er weiß, daß es das Geschick des Weisen ist, in seiner Zeit mißverstanden zu werden (vgl. 1er discours). Aber er will bei seiner Persönlichkeit beharren, wenn er auch der „indigence" und dem „oubli" anheim fällt. In der zweiten Vorrede der „Nouvelle Héloïse" sagt N zu R: „. . . avant que de publier ce manuscrit songez que le public n'est pas composé d'hermites". Trotzdem ist er sicher, daß er, wenn auch nur von wenigen, verstanden wird.

Dazu hat Rousseau sich immer als Genfer gefühlt, in

Frankreich ist er der „étranger",[1]) der sich wenig darum kümmert, ob er gelesen wird, ob die Sorbonne einen „roman génevois" billigt.[2]) In dieser Ausnahmestellung allein ist es möglich, daß er seiner Zeit die Wahrheit sagt, nach Genfer Art, denn ein Genfer kann nie seinen Charakter verbergen (vgl. N. H. VI 5, 15 f). Und nur in Paris hat der Genfer Jean-Jacques zum Schriftsteller werden können, dadurch, daß seine Zeit ihn zwang, zur Feder zu greifen. In einem Alter allerdings, „wo andere bereits die Feder aus der Hand legen", trat er erst mit seinen Werken hervor. „J'étois donc François ardent, et cela me rendit nouvelliste" (Conf. V 23).

Es ist nur natürlich, daß Rousseau sich allein dazu berechtigt hält, an seinen Schriften Kritik zu üben, da nur er das volle Verständnis für ihr Wesen hat. Aber er will sich nicht selbst kritisieren, er mag nicht „expliquer, ni justifier les singularités de ses sentimens et de ses idées, ni rechercher, si d'autres ont pensé comme lui" (Conf. XII 74). Seine Schriften sprechen vor aller Welt für sich selbst, und die höchste Kritik an den Erzeugnissen seines Geistes ist „le témoignage de son cœur" (1. Dial. 120).

Von dem Publikum aber verlangt er, besonders in den „Dialogen" und den „Rêveries", daß es seine Werke lese, daß es sein Wesen, seine Lebensart nach Möglichkeit kennen lerne („il a besoin d'être vu pour être cru" (2. Dial. 190) und nicht mit einer vorgefaßten Meinung an ihn herantrete, die immer nur durch das Urteil seines Jahrhunderts getrübt sei.

---

[1]) Vgl. 1. Dial. 122, 149; Conf. IX 289.

[2]) Observations à Malesherbes, Werke V 87; vgl. auch Lettre à Malesherbes, Œuvres inédites 391.

Das edle Bestreben Rousseaus ist auf die Gesamtheit der Menschheit gerichtet, wenn auch praktisch sein Gemeinschaftsgefühl erstorben scheint. Er will sein Jahrhundert erziehen. Aus seiner Einsamkeit heraus beabsichtigt er für seine Schriften von vorn herein Veröffentlichung, sie sollen von der Welt gelesen werden. Der Stil seiner Werke ist daher nicht der intime eines Tagebuches, wie das zarte Stimmungen malende Amiels, das als zarter Spiegel der Seele zunächst nur für den Autor berechnet ist und von der Welt nicht gesehen werden darf. Rousseaus Art ist nicht monologisch, wie die der „chansons à toile", die ein menschliches Wesen in seinem Tun belauschen, nicht intim-monologisch wie die Äußerungen Leopardis oder die Lyrik Baudelaires. Rousseau ist Publizist, und seine Werke sind „Dialoge", mit seinem Jahrhundert.

IV. Stil und Subjekt.

1. Rousseau erkennt daher nur sein Ich als den für seine Stilgebung entscheidenden Faktor an.

Erich Schmidt hat seine Schaffensweise charakterisiert mit den Worten: „Rousseau wollte vor allem frei sein; gezwungene Frohnarbeit ist ihm unerträglich, denn sie hat nichts mit dem Herzen zu tun, und „le cœur" ist Rousseaus Götze" (84).

Rousseaus Stil zeigt überall den Charakter des unmittelbaren Gefühls, des lebendigen Erlebnisses. Dafür legen seine vielen

Selbstzeugnisse über seine Art zu arbeiten ein beredtes Zeugnis ab. Über seine Arbeitsweise im besonderen gibt eine Stelle der „Confessions" tiefen Aufschluß: Rousseau spricht dort von seiner Arbeit an dem ersten Discours und verallgemeinert für seine Werke überhaupt:

„Je travaillai ce discours d'une façon bien singulière, et que j'ai presque toujours suivie dans mes autres ouvrages. Je lui consacrois les insomnies de mes nuits. Je méditois dans mon lit les yeux fermés, et je tournois et retournois mes périodes dans ma tête avec des peines incroyables; puis, quand j'étois parvenu à en être content, je les déposois dans ma mémoire jusqu'à ce que je pusse les mettre sur le papier: mais le temps de me lever et de m'habiller me faisoit tout perdre: et quand je m'étois mis à mon papier il ne me venoit presque plus rien de ce que j'avois composé" (Conf. VIII 249 f).

Rousseau bedarf zum gedanklichen Schaffen allseitigster Freiheit und geistiger Ungebundenheit.[1]) Der Gedanke an den „appareil du travail", sich in ein Zimmer, an einen Schreibtisch zu zwingen, zertrümmert das Gebäude, das seine schweifenden Gedanken erbaut hatten, in einem Augenblick. Nur als „promeneur solitaire" in seiner „félicité ambulante" ist es ihm möglich, auf seine Weise zu denken:[2]) „La forêt" und „la campagne", überhaupt die Natur, werden zu seinem „cabinet de travail". Er geht herum mit seinem Buch und seinem Schreibstift, die Gedanken aufzeichnend, die ihm „sub dio" kom-

---

[1]) Vgl. Mon Portrait, Œuvres inédites 285 ff. und Conf. I 3: En général je m'exaltois, m'enthousiasmois, et l'inspiration arrivoit soudainement etc. . . .

[2]) Vgl. Lettre à Grimm, 19 oct. 1757, Conf. IX 288; Conf. IX 293.

men. Er kann nur im Gehen denken: „sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds."

Immer nimmt die Kontemplation ihn ganz gefangen. Und Bernardin de Saint-Pierre erzählt, daß er während der Zeit der Abfassung seiner Werke mit niemandem ein Wort wechselte (103). Die Gewalt der Kontemplation machte Rousseau stumm.

Die „rêverie contemplative" mit ihrer „exaltation", ihrem „enthousiasme" ist das Element seines Schaffens. Da ist er der Herr seiner Ideen, die „librement et sans gêne" schweifen können, wohin sie wollen, und er folgt, unbewußt, ihrem Zuge, sich als reines Subjekt des Erkennens ihnen ganz anvertrauend.[1])

Alles kontemplierende Schaffen hat den Charakter des Divinatorischen, des Unbewußten, der Improvisation, so lange es sich um das lebendige Erlebnis handelt, das durch nichts gehemmt ist. So auch bei Rousseau. Improvisatorisch auf Zettel geworfene Gedanken verkörpern diese Arbeitsweise, die seinem Stil das deutliche Gepräge des Erlebnisses verleiht.

„Je jette mes pensées éparses et sans suite sur des chiffons de papier. J'ajuste ensuite tout cela tant bien que mal, et c'est ainsi que je fais un livre" (Mon Portrait 286).

Rousseau muß jedes Erlebnis, dessen schriftliche Fixierung ihm notwendig wird, sofort schriftlich festhalten. Er mag es nicht seinem Gedächtnis anvertrauen, denn er weiß, daß es ihm Mühe machen würde, das Erlebnis genau zurückzudenken (vgl. Conf. VIII 249 f).

---

[1]) Vgl. Brédif 293; N. H. IV 6, 290; 2. Dial. 220.

Dazu fühlt er bei seiner „lenteur à penser jointe à la vivacité de sentir" eine Unfähigkeit zu streng logischer, folgerichtiger Gedankenentwickelung. Den „gens d'esprit" seiner Zeit mögen wohl die Sätze in völlig logischer Ordnung in die Feder kommen, nicht so ihm. „Penser" ist ihm eine unerträgliche Arbeit. Wiederum kennt er selbst diesen Zug seiner Schaffensart:

> „J'ai du plaisir à méditer, chercher, inventer. Le dégoût est de mettre en ordre; et la preuve que j'ai moins de raisonnement que d'esprit, c'est que les transitions sont toujours ce qui me coûte le plus. Cela a'arriveroit point, si les idées se lioient bien dans ma tête" (Mon Portrait 286).

Daher hat er den Mut, alles so wiederzugeben, wie er es erlebt hat, „avec aussi peu de liaison que les idées de la veille ont d'ordinaire avec celles du lendemain" (Rêv. I 329.)[1])

Dazu wird Rousseau nicht müde zu betonen, daß der schriftliche Ausdruck ihm ungeheure Mühe macht.[2]) Das Schreiben bedeutet ihm eine Notwendigkeit, sich zu konzentrieren, die er oft als eine Last empfindet, aber dennoch zu überwinden sucht. „Avec quelque talent qu'on puisse être né, l'art d'écrire ne s'apprend pas tout à coup". Rousseau lernte es erst, nachdem vier Jahrzehnte seines Lebens vergangen waren.

Steht er in der Kontemplation auf der Höhe seines Menschtums in uneingeschränkter Geistesfreiheit, so wird

---

[1]) Seine Arbeitsweise nennt er im „avertissement" des 2. „Discours" „une coutume parasseuse de travailler à bâton rompu".

[2]) Vgl. Conf. III 305 über das Briefschreiben. „Il y a de telles périodes . . ."; Dialoge 105, 188, 193. Moultou II 347.

er sich beim schriftlichen Fixieren immer seiner unzureichenden Kraft bewußt; er muß sich gestehen, daß es ihm unmöglich ist, mit dem schriftlichen Ausdruck den Gefühlswert des Erlebnisses adäquat zu erfassen. „Dans la chaleur de la composition le mot propre vient rarement“ (Conf. X 367), weil er zu sehr der Macht des Augenblicks untersteht. „La véritable jouissance ne se décrit point“, sagt er in den „Confessions“.[1])

Daher trägt sein Stil überall den Charakter des Unfertigen, des Suchens nach dem rechten Ausdruck. Er ist ein getreues Abbild seiner Persönlichkeit, seiner Lebensführung. Leben und somit Stil vermag er nicht zu ändern, und „Laissons donc ces lettres comme elles sont“ (N. H. II 14, 157) ist ein Wort, daß sich für seine Werke überhaupt verallgemeinern läßt. Als Diderot den Stil der „Nouvelle Héloise“ „feuillet“ nannte, fügt Rousseau an der bekannten Stelle der „Confessions“ hinzu: „Je l'avois senti moi-même; mais c'étoit le bavardage de la fièvre; je ne l'ai jamais pu corriger“ (Conf. IX 330).

Hat Rousseau nun das Erlebnis fixiert, so wird es für ihn historisch, und er hat die Möglichkeit, es abermals nachzuerleben. Wenn immer er selbst seine Aufzeichnungen liest, durchlebt er alte Gefühlsregungen aufs neue, oft in verstärktem Maße. Das bedingt bei ihm eine Unmöglichkeit, im eigentlichen Sinne des Wortes am Ausdruck zu feilen; vielmehr bedeutet für ihn jede neue Überarbeitung oder Abschrift eines Werkes ein neues Konzipieren. Daher weichen die verschiedenen Fassun-

[1]) Conf. VII 251. Vgl. noch N. H. I 55, 100: „. . . que j'aurai peu dit pour ce que je sens, après avoir épuisé tous les noms les plus chers au cœur de l'homme“.

gen seiner Werke, besonders in der stilistischen Einzelheit, so sehr voneinander ab (vgl. Victor Cousin, Journal des Savants 1848).

Rousseaus Stilgebung trägt also einerseits den Charakter des improvisatorisch-unbewußt aus dem Moment des Erlebnisses herausgeborenen Schaffens, andrerseits aber verrät sich in ihr eine Mühe der bewußt-stilistischen Arbeit, die der „chaleur de l'enthousiasme" adäquat gerecht zu werden sucht.

2. Rousseau, der Schriftsteller, ist nach allem durchaus subjektiv zu fassen.

Der Gegenstand, den die Inspiration ihn darzustellen zwingt, ist notwendig sein eigenes Erleben. Er ist seinem schaffenden Geist nicht wesensfremd, sondern identisch mit ihm. Wie es nur natürlich sein muß, daß ein dem schaffenden Geist wesensverschiedener Gegenstand, noch dazu bei erzwungener Darstellung, persönliche Eigenheiten des Schaffenden unterdrückt, da doch Stil als formaler Ausdruck des Erlebnisses vom Subjekt und auch von dem das Erlebnis veranlassenden Objekt abhängig ist, so ist Rousseaus Stil um so persönlicher, da das Objekt seiner Stilgebung seine eigene Persönlichkeit ist, die er in allen Stadien ihrer Entwicklung zu schildern unternimmt, mit dem hohen Ziele, für die Menschheit erziehend zu wirken. Die Worte, die er seinem Vicaire in den Mund legt: „Je me lasse de parler en tierce personne, et c'est un soin superflu; car vous sentez bien . . . que ce malheureux fugitif c'est moi-même" gelten durchaus von ihm selbst.

Rousseau ist der erste, der die Tradition des Ancien Régime dadurch verläßt, daß er Stil und Gegenstand zu

identifizieren wagt. Darin bricht er als erster „brusquement en visière aux maximes de son siècle" (Conf. VIII 253). Er sieht mit Schmerz das natürliche Ich des Menschen aus der Kunst seiner Zeit verbannt, er vermißt es auf der Bühne und in den Schriften von Port Royal, und er tadelt, daß Frömmigkeit und Leidenschaft immer nur in allgemeinen Ausdrücken, in den mots généraux der raison raisonnante sich ergehen, er hört immer nur das generelle „on", nie das individuelle „je" (vgl. N. H. II 17, 174 f). Rousseau aber haßt die mots généraux in ihrem Scheinwesen, das nie den Kern der Wortbedeutung erfaßt, er sucht mit schwerem Ringen das mot propre und als höchstes sein eigenes Ich. Auf die Erkenntnis dieses Begriffes hat er sein ganzes Leben verwendet.

Rousseau, der allen Zwang meidet, ist also notwendigerweise gezwungen, sich selbst zum Gegenstande seiner Stilgebung zu machen. „Il sera beaucoup question de moi parce qu'un solitaire qui réfléchit, s'occupe nécessairement beaucoup de lui-même" (Rêv. I 329). So wird für ihn schließlich die Kernfrage seines Lebenswerkes: „. . . que suis-je moimême" (Rêv. I 326). Chuquet sagt mit Recht, daß Rousseau das Ich in die Geisteswerke einführt, und daß es kein einziges unter seinen Werken gibt, in dem er sich uns nicht zeigt (191).

Sein immerwährendes Erleben schlechthin ist das Objekt seiner Stilgebung, sei es, daß sein Leben selbst, sei es, daß irgend welche Idee (z. B. die Grundideen der beiden „Diskours" oder der „hors d'œuvre" der „Nouvelle Héloïse") ihn zu mächtigem Erleben kontemplativ antreibt.

3. Überall zeigt Rousseau sich als durchaus subjektiver Stilist, wenn man unter Stil die persönliche Eigenart des Schaffenden in seinem Fühlen, Anschauen und Denken versteht, wie sie sich im sprachlichen Ausdruck ausprägt, wenn man mit Mirabeau unter Stil begreift „suivre son caractère propre, la tournure naturelle de son esprit et les inspirations du sentiment . . . surtout sentir" (Lettres II 445). Bei der Lebhaftigkeit seines Gefühls ist für Rousseau ein unerträglicher Gedanke, sich etwa einer geordneten Stilgebung unterwerfen zu sollen. Stil, wie er ihn als akademisches Prinzip seiner Zeit ausgebildet vorfand, ist ein Etwas, das ihm wesensfremd ist, das zur Umwelt gehört, dessen Zwang er als hindernde Fessel meidet. Er nimmt diesem „Stil" gegenüber eine Stellung ein, wie den „choses" der Erscheinungswelt, d. h. er hat allmählich gelernt, sie zu vergessen.

Die Büchern nachgeahmte Sprache ist seiner Leidenschaftlichkeit zu kalt, ihr Studium würde seiner Begeisterung die Kraft des Unmittelbaren nehmen. Er kümmert sich überhaupt wenig um äußeren Stil. „. . . non que je me croie un juge infaillible en matière de style: je sais que fort peu de gens le sont, et j'ignore jusqu'à quel point un auteur adroit peut imiter le style d'un autre (3. Dial. 286).[1]) Er will sich keinesfalls seine Art zu schreiben und zu denken vorschreiben lassen, sondern bis in seine Fehler hinein seinen persönlichen Stil beibehalten.[2]) „Épanchemens de mon âme" nennt er an Vernes diese Erzeugnisse seiner Einsamkeit (Werke X 181). Stil ist

[1]) Vgl. auch 2. Dial. 243.

[2]) Lettre à Rey vom 10. VI 1758.

für ihn die momentane Auswirkung des Erlebnisses und daher ebenso unnachahmbar, wie jeder Augenblick unnachahmbar ist. Er ist daher so verschiedenartig, wie die Augenblicke des Lebens in der Folge der Entwicklung verschieden sind; gibt es doch in aller Entwicklung keinen Moment, der einem anderen identisch ist. Nur das Prinzip des Erlebnisses bleibt bei Rousseau stets dasselbe.

„Je prends donc mon parti sur le style comme sur les choses. Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme, j'aurai toujours qui me viendra; j'en changerai selon mon humeur sans scrupule; je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche sans m'embarrasser de la bizarrure . . . mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt grave et tantôt gai, tantôt sage et tantôt fou, fera lui-même partie de mon histoire.“ Préambule des Confessions, zuerst veröffentlicht von Brunnetière; Rddm 1905, 363.

Wie Rousseau die Einheit seiner Persönlichkeit im Leben nicht zu finden vermochte, so konnte er auch nicht zu einer einheitlichen Stilgebung gelangen, wie etwa sein größter Jünger Goethe auf der Höhe seines Schaffens, nachdem er Rousseau in Italien völlig überwinden gelernt und aus der Summe seiner Lebenserfahrungen sein Stilideal klassischer, ruhiger Schönheit abstrahiert hatte, das er in der Folge seinen Schöpfungen und seinem Leben aufprägte. Rousseau fand auf der Höhe seines Lebens kein Italien, wo er sich zur Ruhe hätte läutern können; er sah es in seiner Jugend und ging ahnungslos an seinen Werten vorüber. Als er aber hätte Ruhe finden sollen, rächte sich das Leben an ihm, indem es ihn Unruhe finden ließ.

So ist schließlich Rousseaus Stil ein Abbild der Unruhe seines Lebens, uneinheitlich und zerrissen wie sein Leben selbst. Daß nur das Regellose an ihm System habe, ist eine Schlußerkenntnis des Genfers.[1])

V. Sprechstil.

Rousseau empfindet das fixierende Schriftbild als eine die Beweglichkeit seines Geistes in der „chaleur de la composition" hemmende Fessel. Es erscheint ihm als eine überlieferte Darstellungsform des gesprochenen Wortes, und er sagt, es sei seltsam, daß man zu seiner Zeit mehr Sorgfalt auf das Bild als auf den Gegenstand selbst verwende: „L'écriture n'est que la représentation de la parole, il est bizarre qu'on donne plus de soins à déterminer l'image que l'objet."[2])

Es ist demnach natürlich, daß Rousseau in seinen „épanchemens du cœur" nicht an das ihn hemmende Schriftbild denken mag, sondern den Ton des gesprochenen Wortes im Ohre hat, wie das vom Gefühl geschwellte Herz es ausströmt. Rousseau verlangt eine lebendige

---

[1]) Das Uneinheitliche, z. B. in der Stilgebung der „Nouvelle Héloïse" ist oft betont worden.

Rousseau selbst nennt sein Werk: un fade et plat roman (vgl. Werke X 243, 244; 257 etc.).

Mirabeau schreibt an Sophie: Héloïse . . . cet ouvrage irrégulier, incorrect, peut-être mal conçu et souvent négligé, étincelle pourtant de beautés (Lettres II 447).

Vgl. auch Brockerhoff II 316 f.

[2]) cit. bei Fouquet 129.

Sprache, ein Sprechen, das die Erregung des Individuums wiedertönt, nicht eine Zusammenstellung toter Buchstaben. Auch er weiß, daß der Buchstabe tötet und nur der Geist lebendig macht. Er spricht die Sprache seines empfindenden Herzens. „L'on rend ses sentimens quand l'on parle et ses idées quand on écrit" heißt es in „Origine des langues" (V). Überhaupt ist ihm das logische „écrire" die letzte Stufe in der Entwicklung der menschlichen Kultur. Wie das „sentir" früher ist als das „raisonner", so ist das „parler" früher ursprünglicher als das „écrire". Dazu hat er erkannt, daß die Sprache im Laufe der historischen Entwicklung mit der durch den Ausbau von Logik und Grammatik größer werdenden Prägnanz eintöniger, unpoetischer, kälter wurde. „. . . la syntaxe s'épure et l'harmonie se perd" (Fragment sur l'origine des langues, Œuvres inédites 296). Für ihn haben alle europäischen Sprachen durch die lange Entwicklung in toten Zeichen allen Lebenswert verloren. So kann die schriftlich fixierte Sprache kein adäquater Ausdruck für das Gefühl mehr sein. „. . . le sens n'est qu'à moitié dans les mots, toute la force est dans les accens" (Origine des langues IX); läßt doch die Leidenschaft alle Organe sprechen, erzeugt sie doch die Gesten, das Zittern der Stimme, beseelt sie doch den Blick des Auges. „Elle pare la voix de tout . . éclat; ainsi les vers, les chants, la parole ont un origine commun" (Origine des l. XII). Den Sprechstil seines Naturideals, die gesprochene „poésie des fontaines" sucht Rousseau zu erreichen und so sein Ideal in die Praxis umzusetzen. *Sein Stil ist ein Sprechstil, kein Schreibstil.* Der Genfer schreibe wie er spreche, konstatiert er in der „Nouvelle Héloïse" (VI 5, 16). Da-

her nennt er die Briefe der „Nouvelle Héloise" „discours", dem R. der zweiten Vorrede sind es „Hymnen", getragen vom Feuer der Leidenschaft. Als Konfessionen, Dialoge tönen alle seine Werke das gesprochene Wort.

Wie Denken für Rousseau eine der größten Schwierigkeiten ist, so will er durch seine Schriften auch lediglich auf das Gefühl, nicht auf den Verstand seiner Freunde wirken. Daß er selbst großen Wert auf das gesprochene Wort legt, daß sein Werk erst durch die Sprache zu der richtigen Wirkung kommt, zeigt der Umstand, daß er z. B. die „Confessions" selbst zum mündlichen Vortrag brachte. Während der wenigen Lesungen der „Confessions" sah er viele Zuhörer zu Tränen gerührt, durch die in der Macht seiner Sprache von Herz zu Herz sprechende Schilderung seiner Menschlichkeit.

Goethes Wort „Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede" (Dichtung und Wahrheit X) beweist die Verwandtschaft seiner Ansicht von der Sprache mit derjenigen Rousseaus. (Vergl. auch Norden, Antike Kunstprosa, Seite 6 f).

Schon Mme de Staël hat bemerkt, daß von jeher die Franzosen sich der größeren Wirkung des gesprochenen, mindestens des gedruckt hörbaren Wortes bewußt waren.[1]) Seit den Tagen der französischen Volksepik liegt dieser traditionelle Zug in der französischen Literatur. Rousseau steht also in der Tradition, wenn er das rhetorische Element in seiner Art erneuert.[2])

---

[1]) Mme de Staël, De l'Allemagne II 9.

[2]) Faguet hat recht, wenn er sagt (Dix-huitième siècle 319): „Il a ramené en France le style oratoire qu'elle avoit com-

VI. Das Detail in Rousseaus Stil.

Alle Kontemplierenden sind Einsame. Die Kontemplation ist kein aktives Schaffen und Kombinieren irgendwelcher Momente, weil der Kontemplierende die Willensgefühle wenigstens hintansetzt, auch kein direkt passives Erleiden, das von äußeren Lebensumständen abhängig ist, wird doch die äußere Welt dem Kontemplierenden schließlich fremd; sondern wenn er sich mit etwas beschäftigt, so ist seine kontemplierende Betrachtung notwendig auf das eigene Erleben gerichtet.

Das einzige, was der kontemplierende Rousseau tun kann, ist, sein einzelnes Erlebnis betrachtend zu verfolgen, sich selbst schließlich kontemplativ zu analysieren.

Wie er selbst, so sind am Ende auch seine Personen im Roman keine aktiv handelnden Charaktere, sondern kontemplierende Naturen, die ihr Innenleben analysieren. Rousseau analysiert sein Innenleben durch das seiner Personen.

Alle seine Werke sind Erzeugnisse seiner Selbstanalyse, unter ihnen die „Confessions“ das gewaltigste. Er sagt, seine Werke überhaupt erschaffen zu haben, „en sondant en moi-même“. „Il faut savoir bien analyser le

---

plètement désappris depuis Fénelon, presque depuis Bossuet“.
Vgl. Taine Anc. Rég. 2. Bd. 108 f.

Fouquet sagt (S. 129): „On le voit, il pense — comme fera plus tard Flaubert — que pour juger d'une phrase, il faut la dire. C'est pourquoi il se plaint que les grammairiens s'inquiètent moins de la prononciation que de l'orthographe“.

Mirabeau nennt Rousseau „dieu de l'éloquence“ (Lettres II 448).

cœur humain pour y démêler les vrais sentimens de la nature“ (Conf. IX 2).

Schon Montaigne hatte gemäß seinem logischen Prinzip: „Distinguo est le plus universel membre de ma logique“ gefordert: „Il faut sonder jusqu'au dedans et voir par quel ressors se donne le bransle“.[1])

Rousseaus Analyse ist eine Selbstanalyse, die er als Selbstzweck, um seinetwillen anstellt. So ist seine Kunst eine Kunst des Details, die auch das Kleinste nicht außer acht läßt, um es zu beschreiben. Sie weist eben solche Feinheiten auf, wie die Detailkunst der Rokokozeit. Man könnte sagen, daß die Feinheit des kartesianischen Gedankenbaus in Rousseaus Gefühlsanalysen ein Seitenstück hat. „Anatomies du cœur“ nennt Maury Rousseaus Art mit Recht, wie ein Arzt mit der Lupe Seelenvorgänge zu untersuchen (Petit de Juleville VI 256), und Brédif spricht von der „finesse de cette dissection psychologique“ und der „richesse de perceptions étonnante“ (381).[2])

---

[1]) Essais II 1.

Aber er hatte bereits auf die Würde und die Gefahr des Unternehmens hingewiesen und gewünscht, daß nicht so viele sich damit befaßten. —

Rousseau schreibt über seine Auffassung von Montaigne in den „Rêveries“ (I 330): „Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien: car il n'écrivoit que pour les autres, et je n'écrivois mes rêveries que pour moi“. (Vgl. auch Conf. VIII 371).

[2]) Zu dem „Detail“ vgl. z. B.

. . . et que le détail de ce que vous aurez vu m'est fort agréable à moi-même (N. H. I 22, 49);

Wie dem Moment des Erlebens, so ist Rousseau dem Detail des Seelenlebens hingegeben. Er beschreibt es und verbirgt nichts von dem, was in ihm vorgeht. Diese Hingabe an das Detail macht seine Art zu schreiben mitteilsam. Er trägt gewissermaßen immer sein Herz auf der Hand.

In den „Confessions" (IX 320) vergleicht Rousseau sein Herz — und damit sein Gefühlsleben überhaupt — mit einem Kristall. Durchsichtig wie dieser, läßt es alle Vorgänge im Innern zutage treten. Er habe es nie verstanden, sagt er, auch nur eine Minute ein einigermaßen lebhaftes Gefühl zu verbergen.

Allen Gradstufen der ihn bestürmenden Gefühle gibt

... Milord Edouard ... vous fera le détail de ce qui me regarde (N. H. III 26, 276);

... Voilà le détail du jour de ma vie, où ... j'ai senti les plus vives émotions (N. H. IV 17, 365), (vgl. N. H. VI 11, 55).

Forcé de rentrer en moi-même, je ta contemple au moins dans le détail de son innocente vie (N. H. I 26, 60).

Oft bemühen sich Saint-Preux und Julie, ihre Herzen zu „sondieren".

Schon im 1. Discours: ... rentrer en soi pour y étudier l'homme et connoître sa nature, ses devoirs et sa fin (Werke I 2).

Von dem Leben in Clarens gibt Rousseau durch das „détail d'une économie domestique" eine analysierende Schilderung.

Vgl.: ... je résolus de l'étudier par ses inclinations, ses mœurs, ses goûts, ses penchans, ses habitudes, de suivre le détail de sa vie, ... en l'entendant parler, de le pénétrer s'il étoit possible, en dedans de lui-même ... (2. Dial., Werke IX 182).

Mme de Staël schreibt: Que de détails de bonheur dans une union intime" (7 b).

Rousseau sich hin, untersteht er doch bedingungslos dem Moment des Erlebnisses. Da es ihm unmöglich ist, seine Gedanken auf einen Punkt zu konzentrieren und von da folgerichtig zu entwickeln, so umspielen sie sozusagen das Detail seiner Psyche, bis es ausgeschöpft ist und ein anderes Detail sich ihm zur kontemplativen Betrachtung bietet. Die Gewalt des Gefühls macht es Rousseau unmöglich, sich zu der von Boileau geforderten Knappheit zu zwingen. Er schreibt nicht den style concis; besteht doch Knappheit darin, daß der Schaffende aus der Summe der ihn beschäftigenden Vorstellungen einige herausnimmt oder gar Prägnanz darin, daß er aus der Gesamtheit der ihn beschäftigenden Vorstellungen die hauptsächlichsten auswählt. Rousseau hingegen fühlt sich gedrängt, die Gesamtheit der ihn beschäftigenden Details wiederzugeben, er überläßt es seinem Leser, für sich das Wesentliche herauszusuchen. Er schreibt einen „style ample", er ist, wie die Personen seines Romans eine „éloquente personne" (N. H. IV 2, 281; V 5, 414), eine „âme communicative qui aime à se répandre" (Conf. VI 173). Er kennt seine ausführliche Art zu schreiben: nennt er doch seine Werke „épanchemens de mon âme". Er weiß, daß er wiederholt, immer wieder variiert, was sein lebhaft empfindendes Gefühl ihn zu sagen zwingt. „Je me répète souvent, mais je me répèterois davantage, si je disois la même chose autant de fois qu'elle me vient dans l'esprit" (Conf. VI 173 f).[1]

---

[1]) Vgl. auch: . . . au contraire, une lettre que l'amour a réellement dictée, une lettre d'un amant vraiment passionné sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions. Son cœur, plein d'un sentiment qui déborde, redit tou-

Aber die Macht seines Herzens zwingt ihn zu diesen „fougues“ (1. Dial. 123), zu den „écarts“, worauf die „écrivains subtiles et méthodistes“ nie verfallen würden; denn seine Leidenschaft ist sprunghaft, regellos, wie die sie erregenden Momente. „Mille mouvemens contraires“ bestürmen ihn auf einmal (N. H. IV 6, 293), tausend Erinnerungen, bittere und köstliche, wirken auf ihn ein und müssen ausströmen. So neigt Rousseau in der Ekstase zur Ausführlichkeit, ja zum „trop“, zum „superflu“, er kann nicht enden.

Das Wort des zweiten Dialogs: „Il ne marche pas, il fait des bonds, et retombe à la même place“ (2. Dial. 201) geht auf diese Eigenschaft. Ja, er faßt sein Lebenswerk nur als eine Variation des Grundgedankens auf, daß der Mensch von Natur gut sei; als eine nur nach dem Moment variierte Beschreibung seines Ichs, als eine Variation seiner Grundantithese: Natur gegenüber Unnatur.

Auch hätte er es für widernatürlich gehalten, nicht alles, was ihn bewegte, wiederzugeben. So arbeitet Rousseau das Detail heraus, ohne auf das Ganze zu achten. Er wirkt durch das Detail.

Wenn Deutlichkeit sich auf die Erkenntnis der Teilstücke eines Ganzen bezieht, Klarheit dagegen die Erkenntnis der Totalität dieser Teilstücke betrifft, so ist Rousseaus Stil deutlich in den Einzelheiten, aber nicht klar in bezug auf die höhere Einheit der Teilstücke, das

---

jours la même chose, et n'a jamais achevé de dire . . . (N. H. 2 e préf. 6 f).

(Vgl. N. H. V 13, 443 note).

Die „Dialoge“ sind Rousseau in ein „Chaos von Unordnung und Wiederholungen“ getaucht (Werke IX 105).

Ganze. Das einzelne Detail verschwindet unter der Menge der Einzelheiten. Aber es verkörpert das Ganze. Rousseau erblickt, mit Goethe zu reden, das „Ganze im Kleinsten".

So steht auch noch Rousseau gewissermaßen im Bann des „clairement et distinctement". Aber er läuft Gefahr, vor zuviel Einzelheiten undichterisch zu werden, und sein „trop" ist vor Geschmacklosigkeiten nicht sicher.

Dem Ideal seiner Natur entsprechend ist Rousseaus Stil ein durchaus natürlicher Stil, der nichts Gekünsteltes an sich hat. Der Sinn seiner Worte liegt offen zutage, er deckt sich mit dem der Buchstaben. In dem Hause Wolmars sagt man „naïvement tout ce qu'on pense". Der R. der zweiten Vorrede sagt von der „Nouvelle Héloïse": —

> „. . . La grâce et la facilité n'y sont pas, ni la raison, ni l'esprit, ni l'éloquence: le sentiment y est; il se communique au cœur par degrés, et lui seul à la fin supplée à tout" (9).[1])

Die Worte Rousseaus entsprechen durchaus seinen Taten, denn die Regel seines Lebens ist: „Qui ne fait pas ce qu'il dit ne le dit jamais bien, car le langage du cœur, qui touche et persuade, y manque" (N. H. IV 10, 326).

Ich stehe nicht an, Rousseau durchaus wahrhaftig zu nennen. Er schreibt seine Beichten „dans toute la rigueur du terme".[2]) Uneingeschränkt durch irgendwelche Rück-

---

[1]) Vgl.: Vos pensées s'exhalent sans art et sans peine; elles portent au cœur une impression délicieuse que ne produit point un style apprêté (N. H. passim).

[2]) Rede vor der Lesung der Conf., Œuvres inédites 327; vgl. auch Conf. X. 371.

sichtnahme legt er sein Ich der Welt dar. Dafür spricht der grandiose Anfang der „Confessions“ als ein Beispiel für viele:

> Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.
>
> Moi seul. Je sens mon cœur, et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre . . .
>
> Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai ce livre à la main, me présenter devant le souverain Juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, voilà ce que j'ai pensé, ce que je fus . . .

Mirabeau hat ihn vollkommen richtig erkannt, wenn er an ihn schreibt: „Vous êtes toujours vrai, selon votre conscience momentanée.“

Das „me voilà“ klingt aus jeder Zeile Rousseaus. Für die Einfachheit der Natur Rousseaus, bei seinem einfachen Lebensstil, ist es nur selbstverständlich, daß er einen „style simple“ schreibt, er nennt alles mit dem rechten Namen, ohne vor etwas aus falscher Scham zurückzuschrecken. Durch seine ganzen Werke zieht sich diese Betonung seiner natürlichen Einfachheit.[1][2] Das geht so weit, daß Rousseau sogar fürchtet, vor zuviel Einfachheit abzustoßen oder langweilig zu werden. „Toute ma crainte étoit qu'à force de simplicité ma marche ne fût ennuyeuse et que je n'eusse pu nourrir

---

[1]) Vgl. N. H. I 31, 67; 2. Dial., Werke IX 199; Conf. X 371 etc.

[2]) Über Provinzialismen in Rousseaus Stilgebung vgl. die Arbeit von François.

assez l'intérêt pour le soutenir jusqu'au bout" (Conf. XI 2).

Rousseau nimmt nicht, wie es in der Literatur seiner Zeit gang und gäbe war, seine Zuflucht zu Einkleidungen des Sinnes, um seine Bücher vor der Zensur zu retten (vgl. Lettres persanes, Henriade, Mahomet), er bürgt als „homme honnête" mit seinem Namen für seine Schriften. Er tritt mit seiner Persönlichkeit und Freiheit für sein Wort ein und hat seine ernsthafte, ehrliche Überzeugung mit seiner „vie errante" bezahlt.

Dieser unbedingte Wahrhaftigkeitssinn drängt Rousseau auf die Präzision des Ausdrucks. Er will nicht durch Unbestimmtheit seines eigenen Wortes mißverstanden werden.

Rousseaus Denken als solches ist demnach weder symbolisierend noch allegorisierend.[1]) Für Rousseau wird nicht das ganze Leben zum Symbol und die Schönheit zum Symbol aller Symbole, wie für Oscar Wilde. Nicht wie für Baudelaire ist ihm die Natur ein „Tempel" und „l'homme y passe à travers des forêts de symboles qui l'observent avec des regards familiers" (Fleurs du Mal IV 1); er steht, als Kind des Zeitalters der raison, noch zu sehr unter der Macht des „clairement et distinctement", als daß er sich begnügen möchte, hinter etwas Endlichem die Unendlichkeit symbolisch zu ahnen. Er läßt keine Ahnung unbefriedigt, sondern strebt nach kontemplativer Erkenntnis

---

[1]) Das schließt nicht aus, daß sich im einzelnen z. B. sogenannte Allegorien, d. h. beseelte Begriffe finden (vgl. weiter unten).

des Höchsten, was ihm erreichbar ist, um es zu erklären:

> La méditation dans la retraite, l'étude de la nature, la contemplation de l'univers, forcent un solitaire à s'élancer incessamment vers l'auteur des choses, et à chercher avec une douce inquiétude la fin de tout ce qu'il voit et la cause de tout ce qu'il sent" (Rêv. III 339).

Daher kennt Rousseaus Stil keine Imponderabilien; er hat nicht das Unausgesprochene, Unaussprechliche, das wohl über dem Volkslied liegt. Er bedarf keiner weiteren Auslegung, sondern erklärt sich durch sich selbst in seiner breiten Ausführlichkeit.

Die anatomische Sondierung seines Innenlebens konnte höchstens neues Land entdecken für die Dichtung späterer Zeit. Rousseaus Gefühlsstadien hat die Neuromantik, haben die Baudelaire, Verlaine symbolisch vertieft. In der retrospektiven, selbstanalysierenden Betrachtungsweise von Rousseau-Saint-Preux ist das „A Rebours" von Huysmans' Des Esseintes vorgebildet.

Dennoch begegnen hin und wieder Stellen, wo selbst Rousseaus mitteilsamer Stil nur andeutet, wo er den eigentlichen Sinn unausgesprochen läßt:

Der vom Zweifel geplagte Saint-Preux deutet den Selbstmord an:

> Je n'ai plus qu'un mot à vous dire, ô Julie! Vous connoissez l'antique usage du rocher de Leucate, dernier refuge de tant d'amans malheureux. Ce lieu-ci lui ressemble à bien des égards: la roche est escarpée, l'eau est profonde, et je suis au désespoir. (N. H. I 26, 62).[1]

---

[1]) Vgl. dazu N. H. II 1, 129:

. . . O rochers de Meillerie, que mon œil égaré mesura tant de fois, que ne servîtes-vous mon désespoir? J'aurois moins regretté la vie quand je n'en avois pas senti le prix.

Édouard an Julie über den nach der Trennung von ihr wie wahnsinnig sich benehmenden Freund deutet an:

> Pour moi je puis répondre de ses fureurs, mais non pas de son désespoir; et quoi qu'on fasse, tout homme est toujours maître de sa vie. (N. H. II 2, 130).

Abermals schreibt Saint-Preux andeutende Worte über den Selbstmord:

> Je le sens, milord, nous sommes dignes tous deux d'une habitation plus pure: la vertu nous la montre, et le sort nous invite à la chercher . . . Oh! quelle volupté pour deux vrais amis de finir leurs jours volontairement dans les bras l'un de l'autre, de confondre leurs derniers soupirs, d'exhaler à la fois les deux moitiés de leur âme . . . (N. H. III 21, 269).

Vor dem letzten Unfall beschleicht Julie eine Ahnung des Endes:

> M. le bailli nous a invités avec nos enfans, ce qui ne m'a point laissé d'excuse. Mais je ne sais pourquoi je voudrois être déjà de retour (N. H. VI 8, 47),

und in ihrem letzten Brief an Saint-Preux spricht sie andeutend von ihrem Tode:

> Quand tu verras cette lettre, les vers rongeront le visage de ton amante et son cœur, où tu ne seras plus (N. H. VI 12, 76).[1]

Des öfteren pflegt Rousseau den eigentlichen Sinn erst anzudeuten, um nachher das Einzelne auszuführen, und so ein Spannungsgefühl zu erregen:

> Je fus rassurée sur des craintes que le ton de vos lettres commençoit à confirmer; et je le fus par un moyen qui eût pu mettre le comble aux alarmes d'une autre. . . . Je parle du désordre où vous laissâtes entraîner . . .
> (N. H. III 18, 239 f).

---

[1]) Vgl. weiter zum andeutenden Stil: N. H. I 46, 85; I 63, 118; II 3, 134; III 1, 213; III 13, 226; IV 15, 358; IV 6, 359; VI 11, 61; VI 13, 78.

Dieses Spannung erregende Andeuten braucht Rousseau als technisches Mittel. Es heißt von Julie an Saint-Preux, als sie ihm ihr Bildnis schickt:

> Mon ami, j'ai remis à M. d'Orbe un paquet . . . mais je t'avertis d'attendre pour l'ouvrir que tu sois seul et dans ta chambre: tu trouveras dans ce paquet un petit meuble à ton usage.
>
> C'est une espèce d'amulette . . . (N. H. II 20, 181). Erst in Nouv. Hél. II 22 und II 24 schildert er die Wirkung des Bildes auf Saint-Preux.

VII. Stil und Manier.

Da Rousseau „sub dio" schreibt, was seine Kontemplation ihm eingibt, so entspricht das Bewußte seines Schaffens dem Unbewußten seiner „inspiration". Er gibt den Inhalt seines Erlebnisses auf seine Art adäquat wieder, wenn er auch immer wieder einsehen muß, daß der sprachliche Ausdruck dem Gefühlswert des Erlebnisses nie gleichwertig sein könne. Rousseau heftet nicht manieriert einen äußeren, dem Inhalt fremden Stil seinem Erlebnis auf, sondern er läßt das Erleben, das zu mächtig ist, als daß er es bewußt zügeln könnte, seine Worte formen und seine Sätze bilden. In seiner „rêverie" liegt die Einheit seiner schaffenden Persönlichkeit, indem das Bewußte und das Unbewußte seines Schaffensdranges hier ausgeglichen ist.

Rousseau hat lange gesucht, bis er in der Kunst heimisch war, die seiner Begabung entsprach: drängt sich doch sein literarisches Schaffen fast in das letzte Jahrzehnt seines Lebens zusammen.

Jean-Jacques hat also „Stil“ im Sinne Goethes. Das späte Hervortreten in der Literatur zeigt, daß er die Stufen der Nachahmung und der Manier überwunden hat, nachdem er vier Jahrzehnte bei seiner „lenteur d'esprit“ zur geistigen Verarbeitung seiner „idées“ und seiner Lebenserfahrungen verwenden mußte. Auf seinen Stil paßt die Definition Goethes aus dem Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“:

„Gelangt die Kunst durch Nachahmnug der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinanderzustellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf.“

Rousseau zeigt bei seiner Weise zu schaffen, die das Formale des sprachlichen Ausdrucks hintansetzt, eine vorwiegende Begabung für den inneren Stil. Das Gedankliche ist ihm die Hauptsache. Rousseau ist penseur, nicht écrivain.

VIII. Das Temperament.[1])

Das Temperament ist im letzten Sinne die Grundbedingung für die Auffassung des Schaffenden von der Welt und die Basis seines Erlebnisses.

„Unter Temperament verstehen wir . . . im Sinne der

[1]Vgl. Wundt, Grundzüge der Psychologie 816 f.
R. M. Meyer, Deutsche Stilistik 207 ff.

alten, typisierenden Psychologie große Grundformen der Stellung des Einzelnen zu Welt und Leben, gewisse Dispositionen zur Beurteilung der Dinge, gewisse Neigungen, die Gegenstände anzufassen und zu behandeln." (R. M. Meyer).

Temperament ist die Anlage des Menschen, die, wie schon der Name sagt, das Leben als solches, in Konkretheit und Abstraktheit, der geistigen Veranlagung des Auffassenden temperiert, für sie modifiziert.

Rousseau selbst sagt in der Nouvelle Héloïse (IV), daß das Temperament eine individuelle Veranlagung sei. Es ist jedem Menschen angeboren und bestimmt seine Entwicklung („détermine son génie et son caractère"), dadurch daß es die Temperation der Weltauffassung zu einer dauernden Geisteseigenschaft erhebt, so daß man einen Charakter nur ändern kann, indem man auf das natürliche „tempérament" bestimmend einwirkt.

Rousseau ist früh von seinem Temperament entscheidend bestimmt worden; er untersteht ihm ganz; er ist geradezu die Verkörperung dieser Disposition, die ihn so früh in die Welt seines Geistes hineintrieb, und die er selbst nicht ändern will, weil er sie als von der Natur gegeben für gut hält (vgl. 2. Dial. 192 f). Rousseau ist kein philiströser Phlegmatiker, der allen Vorgängen „mit dem Mindestmaß des Anteils" in teilnahmloser Sachlichkeit zusieht, sondern bei ihm bedingt die Art des Erlebnisses durch die Identität von Stil und Gegenstand einen Stil des Mitgefühls, der seinem Temperament zufolge sein Erlebnis verarbeitet. Rousseau gibt sich seinem Temperament „impétueusement" hin, unbekümmert um die Folgen. „. . . il faut qu'il soit de flamme ou de glace:

quand il est tiède, il est nul", und bei seiner Veranlagung folgt auf den Sturm der Begeisterung schnell der Rückfall in die Erschlaffung. Da liegen bei ihm die äußeren Gegensätze dicht nebeneinander.[1])

Rousseau fühlt alles in sich hinein. So hat er in den Personen der „Héloïse" Variationen seines Ichs, Erscheinungsformen von sich selbst in sich hineingefühlt. Es ist eine Art von Selbsteinfühlung, die bei Rousseau vorliegt.

Rousseau ist S a n g u i n i k e r nach seinem Temperament, „das sich zu Personen und Dingen sofort in lebhafte Beziehungen setzt, die Erlebnisse wieder erlebt und alles mit eigenem Wesen durchdringt und tränkt." (R. M. Meyer.)

R. M. Meyer teilt diese temperierende Kraft ein nach der spezifischen Energie der künstlerischen Persönlichkeiten. „Dem einen wandelt sich alles in Klänge" (Rhetorik Bossuets), „dem andern in Bilder"—hierher gehört die vergegenständlichende Kraft Goethes—, er nennt diese Naturen „künstlerisch mehr im äußeren, antiken Sinne" — „wieder andern alles in Empfindung oder Begriff — künstlerische Naturen mehr im inneren, romantischen Sinne", „die schon an jener Stimmung Genüge haben, die das Herz erfüllt, eh' es sich noch zu voller Klarheit künstlerischer Anschauung durchgearbeitet" — — — „sogar diese Stimmung als die eigentlich poetische über die kalte Arbeit des Plastikers erheben."

Der verinnerlichende Lyrismus macht Rousseau zu einer romantischen Natur, die die Kunst als Lebensbedingung auffaßt, sie um ihrer selbst willen aufsucht.

---

[1]) Mme de Staël: . . . il avait de tout une trop grande dose (Lettres sur J.-J. R. 19 b).

Rousseau war viel zu sehr Einsamer, als daß man sein Temperament cholerisch nennen könnte. Das cholerische Temperament ist nur in der Gesellschaft denkbar, es ist „ein Temperament der Abwehr und oft der Notwehr" (R. M. Meyer, 212). Rousseau aber schafft unbekümmert um die anderen. Wenn auch seine Schriften zum Teil Rechtfertigungsschriften sind, so sind sie doch in erster Linie Schriften der Selbstrechtfertigung.

Allgemein literarisch, meint R. M. Meyer, könnte man das cholerische Temperament das kritische nennen, und sein Stil ist die Reaktion einer in bestimmten Anschauungen gefestigten Persönlichkeit auf alles, was diesen Anschauungen zuwiderläuft.

Es ist ersichtlich, daß Rousseau, der gefühlsmäßig Einsame, von Natur aus nicht kritisch veranlagt ist. Das sentitive Suchen nach Ruhe und Glück läßt ihn ein Leben voll kritischer Unruhe meiden.[1]) Rousseau konstatiert nur Tatsachen, wie sie ihm nach seiner „conscience momentanée" als wahr erscheinen, spricht aber kein Wort der Kritik.

Taine nennt den Ernst von Rousseaus Lebensauffassung, die ihn vor allem bei seiner Selbstbetrachtung bis ins Innerste die Wahrheit suchen läßt, „l'amertume"

---

[1]) Er selbst äußert sich darüber in einem Briefe an Vernes: Vous me parlez des critiques. Je n'en lirai jamais aucune . . . Après avoir dit mon avis, mon devoir est rempli. Errer est d'un mortel et surtout d'un ignorant comme moi; mais je n'ai pas l'entêtement de l'ignorance. Si j'ai fait des fautes, qu'on les censure; c'est fort bien fait. Pour moi, je veux rester tranquille; et si la vérité m'importe, la paix m'importe encore plus" (21 nov. 1758; Werke X 198).

und „l'aigreur“ seines Stiles („le sérieux est continu“) (Anc. Rég. II 35, 108). Durch seine Dauer könne Rousseau schließlich abstoßend wirken.

Dabei ist es nur natürlich, daß Rousseau in seiner ernsthaften Ergriffenheit dem Leben gegenüber alles Humors entbehrt, der die Antithese von Ideal und Wirklichkeit zu überwinden sucht. Diese Humorlosigkeit ist ein wesentliches Moment zu der Tragik seines Lebensschicksals, wie bei so vielen romantischen Naturen.[1])

Auch die auf die Unzulänglichkeit der Wirklichkeit gegenüber dem Ideal des Schaffenden gerichtete Satire ist Rousseau nicht eigen. „Der Satiriker richtet sich besonders gegen die Willensbetätigung der Menschen, somit wirkt er tatkräftig“.[2]) Rousseau jedoch kontempliert. Im zweiten Dialog (252) sagt er, daß Jean-Jacques die Satire ebenso sehr verabscheue, als er die Wahrheit liebe, und in den „Confessions“ schreibt er von der Satire: „J'ai le cœur trop peu haineux pour me prévaloir d'un pareil talent“ (IV 439). Und gehört nicht eine gewisse Anlage zum Haß zur Satire? Rousseau aber haßt die Menschen nicht, sondern er liebt sie. Auch Mirabeau stellt das bereits fest: „. . . Rousseau ne prostitue jamais ses talens sublimes . . . à la satire . . .“ (Corresp. II 448).

Indessen begegnen des öfteren Stellen, die an sich betrachtet, satirisch anmuten. Stellt man sie aber in den großen Zusammenhang der Persönlichkeit Rousseaus, so spricht aus ihnen immer nur jene „aigreur“, die Taine an

---

[1]) Mme de Staël sagt: „Rousseau était l'homme du monde le moins propre à écrire gaiement“ (9 a).

[2]) Elster, Vorlesungen über deutsche Stilistik.

ihm feststellt. So z. B., wenn er über die Heiratsfähigkeit des Mannes sagt:

> Enfin je trouve qu'à moins d'avoir cinq pieds et demi de haut, une voix de basse et de la barbe au menton, l'on ne doit point se mêler d'être homme (N. H. I 46, 86).

Seine Ergriffenheit von den Ideen des Zweikampfes zeigen solche „expressions amères" in dem Brief über das Duell (N. H. I 57):

> Ainsi, vertu, vice, honneur, infamie, vérité, mensonge, tout peut tirer son être de l'événement d'un combat; une salle d'armes est le siège de toute justice; il n'y a d'autre droit que la force, d'autre raison que le meurtre; toute la réparation due à ceux qu'on outrage est de les tuer, et toute offense est également bien lavée dans le sang de l'offenseur ou de l'offensé . . . (N. H. I 57, 104).
>
> Und weiter: César envoya-t-il un cartel à Caton, ou Pompée à César, pour tant d'affronts réciproques?
>
> . . . Cela s'appelle être brave en ce pays-là; et l'honneur n'y consiste pas à se faire tuer par son ennemi, mais à le tuer lui-même. . . . Le fanfaron, le poltron veut à toute force passer pour brave.

Mit solchem Ernst redet er von der Leichtlebigkeit der Pariser als „cette facile tendresse qui contracte en un moment des amitiés éternelles" (N. H. II 14, 159), oder es heißt:

> Avoir un carosse, un suisse, un maître d'hôtel, c'est être comme tout le monde. Pour être comme tout le monde, il faut être comme très-peu de gens. Ceux qui vont à pied ne sont pas du monde: ce sont des bourgeois, des hommes du peuple, des gens de l'autre monde. (N. H. II 17, 173).
>
> . . . Vous diriez que la France n'est peuplée que de comtes et de chevaliers, et plus le peuple y est misérable et gueux, plus le tableau du peuple y est brillant et magnifique (N. H. II 17, 173).[1])

[1]) Über die „aigreur" Rousseaus vgl. weiter: z. B. N. H. II 17, 186; II 17, 194; II 17, 195; II 17, 196 ff u. öfter.



Zweites Kapitel.

Rousseaus Weltansicht.

Die Art und Weise, wie der schaffende Geist die äußere Welt ansieht, ist von entscheidender Bedeutung für sein Erleben überhaupt und somit für seine Stilgebung, da sie dem Einzelerlebnis ihre spezifische Prägung gibt, und es ist nur natürlich, daß besonders bei Rousseau Untersuchungen darüber in großer Ausdehnung begegnen.

I. Allgemeines.

Der durch die Selbstanalyse sein Ich am besten kennende Jean-Jacques ist sich bewußt, daß seine Art, die Welt anzusehen, eine außergewöhnliche ist, daß seine Art der Wahrnehmung ihn von allen Schriftstellern seiner Zeit und auch den meisten seiner Vorgänger unterscheidet (vgl. 3. Dial. 286).

Seine Betonung des individuellen Gefühls gegenüber der generellen Ratio seiner Zeit macht auch das sentiment zur Basis seiner Weltansicht. „Apercevoir et sentir", „apercevoir par sentiment"[1]) ist ihre Grundformel. Schon im zweiten Discours heißt es von dem Menschen der Rousseauschen Natur: „Apercevoir et sentir sera son premier état qui lui sera commun avec tous les animaux".

---

[1]) N. H. I 12, 37; vgl. auch Haas, Z. fr. Spr. 26, 1—18.

„Apercevoir par sentiment“ wird dic erste Grundbedingung seiner gefühlsmäßigen Weltansicht. Rousseau hat diesen Naturzustand des „apercevoir par sentiment“ immer bewahrt. Wahrnehmungen aller Art (visuelle, akustische usw.) kommen ihm nur durch das Gefühl. Für ihn gilt jedenfalls „une vue exquise n'est qu'un sentiment délicat et fin“, und daher „on s'exerce à voir qu'à sentir“ (N. H. I 12, 37). So nimmt ein Maler z. B. rein gefühlsmäßig ganz andere Gegenstände in einer Landschaft wahr als ein gewöhnlicher Beschauer und hat ganz andere Gefühlsreaktionen als dieser. Nur das Gefühl bringt individuelle Unterschiede unter den Menschen hervor.

Der Mensch beobachtet zunächst die gegebene konkrete Erscheinungswelt. Von einem realen Objekt, das sein Gefühl affiziert, hat er in seiner Seele ein „aperçu par sentiment“, eine „sensation“. So sind die Sinnesempfindungen in ihrer zeitlichen Folge für Rousseau subjektive „seelische Gemälde der realen Gegenstände“ (Emile II 76).[1]) Für ihn sind diese „sensations“ von äußeren Gegenständen die ersten Elemente seiner Erkenntnis. Bei seiner „paresse de penser“ und seiner „vivacité à sentir“ ist die höchste Stufe geistiger Aktivität ein kontemplatives Vergleichen zweier „sensations“, die ihn gleichzeitig oder in zeitlicher Folge affizieren. So bildet er seine „sensations mixtes“ oder „idées“.

Wie aus den Ausführungen Edouards an Saint-Preux hervorgeht (vgl. N. H. V 1, 365), hält Rousseau die Jugendzeit des „sage“ — was also für ihn selbst maßgebend

---

[1]) Vgl. Dallegio 17 ff.

ist — für die Zeit, in der der Mensch, dem uneingeschränkten Einfluß der Welt auf seinen kindlichen Organismus hingegeben, seine „expériences“ sammelt und den „passions“ (d. h. Leiden, Leidenschaften, Erleben überhaupt), den „instrumens“ der Erfahrungen, willenlos untersteht, so daß sich gerade in der Jugendzeit durch das Hineingezwungensein des passiven Menschen in das Relative die künftige Eigenart durch das andauernde Affiziertwerden seines Organismus entwickeln muß.[1])

So hat Rousseau sich in seiner Kindheit der Wirklichkeit mit allen seinen Organen hingegeben, die Dinge der äußeren Erfahrungswelt in ihrem Verhältnis zu einander zu erkennen versucht. Damals noch vermochte er „étudier les rapports des choses que les choses ont entre elles“, damals noch muß er einer mehr objektiven Wertung der Welt fähig gewesen sein, bis ihn sein Gefühl in sein Inneres hineintrieb.

Édouard fährt an der angezogenen Stelle an Rousseau-Saint-Preux fort, indem er diese Lebenserfahrung Rousseaus aufnimmt: „. . . mais après avoir appliqué son âme aux objets extérieurs, il la retire au dedans de lui pour les considérer, les comparer, les connoître. Voilà le cas où vous devez être plus que personne.“

Jetzt hat er das aktive Prinzip seiner Jugend umge-

---

[1]) Daher ist es auch das Erziehungsprinzip Rousseaus im „Émile“, durch die „éducation négative“, d. h. die bewußte Fernhaltung aller kulturellen Einwirkungen, die ungehemmte Selbstentwicklung des Menschenkindes unter der alleinigen Macht des Natürlichen in ihm anzustreben (Vergleich mit der Pflanze).

kehrt, auf sich übertragen, jetzt mißt er mit dem Maßstab seines kontemplativen Gefühls die Dinge, jetzt ist seine Überzeugung: „c'est du vrai rapport des choses à nous que naît la véritable propriété" (N. H. IV 10, 325); oder variiert „le vrai rapport des choses à l'homme . . . est sa principale science" (N. H. V 1, 365). Die Beziehung der Dinge auf sein Ich wird das Prinzip seines Erlebnisses in seiner gefühlsmäßigen Einsamkeit. Seine Wertung der Welt wird eine durchaus subjektive.

Darin liegt eine zweite Grundbedingung der sensitiven Weltansicht Rousseaus: die Beziehung der Dinge auf sein Gefühl. Alles, was keine Beziehung zu seinem „sentiment" gewinnen kann, ist für ihn von äußerster Gleichgültigkeit. Nur wenn solche Beziehungen da sind, wird sein schlummerndes Interesse erregt, die Erregung der Aufmerksamkeit bewegt ihn zu kontemplativer Betrachtung des die Aufmerksamkeit erregenden Momentes. „Il ne s'anime jamais que pour son propre intérêt" (2. Dial. 194). Diese Naturanlage, nur durch das Interesse seiner Kontemplation erregende Momente affiziert werden zu können, nennt Rousseau seine sensibilité (vgl. 2. Dial. 196 ff). Diese ist also die passive Bereitschaft seiner Seele, auf verwandte Schwingungen, die von „sensations" oder „sensations mixtes" erregt werden, rein gefühlsmäßig zu reagieren. Da Rousseau nur gefühlsmäßig tätig ist, so ist diese „Reizsamkeit" für ihn das Prinzip aller Tätigkeit.[1])

---

[1]) Ja, Rousseau schließt daraus sogar, daß „Dieu lui-même est sensible, puisqu'il agit" (Émile).

Er unterscheidet antithetisch zwei Arten der sensibilité. Erstens die „sensibilité physique et organique“: sie ist, rein physisch, die passive Bereitschaft aller Sinne und überhaupt des ganzen Organismus, Einwirkungen von außen aufzunehmen. „Elle paroît n'avoir pour fin que la conservation de notre corps et celle de notre espèce, par les directions du plaisir et de la douleur.“ In ihr liegt eben die Fähigkeit des Menschen, von äußeren Dingen Empfindungen zu haben und Ideen als „sensations mixtes“ vergleichend bilden zu können und ihnen zugänglich zu sein.

Zweitens die „sensibilité active et morale“: „elle n'est autre que la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers“, also ein Prinzip der vita activa, dessen Wirkung, bald positiv durch Anziehung, bald negativ durch Abstoßung, Rousseau mit der Wirkung eines Magneten vergleicht. Aus ihr ergeben sich durch den die menschliche Wesenheit ausdehnenden „amour de soi“ die „passions aimantes et douces“ und durch den sozialen „amour propre et comparatif“ die „passions haineuses et cruelles“.

Es ist nur natürlich, daß Rousseau bei seiner sozialneutralen Einsamkeit lediglich mit der ersten Art, der „sensibilité physique“, begabt ist. Der Jean-Jacques des zweiten Dialogs „dépend beaucoup de ses sens, et il en dépendroit bien davantage, si la sensibilité morale n'y faisoit souvent diversion.“ Aber, heißt es weiter: „. . . c'est même encore par celle-ci que l'autre l'affecte si vivement“ (2. Dial. 197).

Weil er durch diese „sensibilité“ überall anstieß, war sie der Grund dafür, daß er sich in sich selbst zurückzog und der einsame Träumer wurde. In seiner Einsamkeit

bleibt ihm nur noch die Beschäftigung mit seinen eigenen Empfindungen und Ideen. Die einfachen „sensations", die seelischen Gemälde der ihn tagtäglich affizierenden äußeren Eindrücke, werden ihm schließlich zur Gewohnheit, er vergißt sie ganz. Wenn sie nicht sein besonderes Interesse erregen, achtet er nicht mehr auf sie. Sondern er gibt sich wesentlich seinem einzig aktiven Erleben in der kontemplierenden Vergleichung und Betrachtung dieser seelischen Bilder hin, die er erlebt oder erlebt hat, seinen „idées". „Nos sentimens dépendent de nos idées", heißt es in der „Nouvelle Héloïse" (VI 2, 3). Die Ideen werden die Richtschnur für seine Empfindungen. Es bilden sich schließlich Ideentypen in ihm heraus, die sein Interesse regeln, neue „sensations" an sich ziehen. „Mes sentimens se montèrent avec la plus inconcevable rapidité au ton de mes idées. Toutes mes petites passions furent étouffées par l'enthousiasme de la vérité, de la liberté, de la vertu" (Conf. VIII 249).

Am Ende wird Rousseaus Innenleben ideal, von der äußeren Materie abgewendet. Die Kraft, die seine Ideen leitet, die „imagination", ist (vgl. Dalleggio 32 f) seine einzige Trösterin (faculté consolatrice) (2. Dial. 203) in der Beschränktheit des Irdischen, sie bestimmt die „passions", die infolge der sensibilité doch noch in ihm entstehen. Sie ist für ihn ein unantastbarer Besitz, den keine Macht der äußeren Welt anzutasten vermag; sie läßt ihn den Augenblick erfassen, denn sie hat die Macht, „d'embellir à la fois le présent et l'avenir" (Émile, Werke II 130). Rousseau im zweiten Dialog (206) sagt in diesem Sinne von Jean-Jacques: „Tout à concouru dès ses premières années à détacher son âme des lieux qu'habitoit son

corps, pour l'élever et la fixer dans ces régions éthérées ....“ Das geht so weit, daß die Außenwelt ihm am Schluß seines Lebens gänzlich fremd erscheint, daß sogar sein eigener Körper ihm „embarras“, „obstacle“ wird (Rêv. I 330), daß er sich selbst vergißt, seiner „imagination“ kontemplativ hingegeben.

Die Macht dieser Seelenkraft, die mit Phantasie identisch wird, beschreibt er im zweiten Dialog in einem gewaltigen Bilde:

„... celui qui, franchissant l'étroite prison de l'intérêt personnel et des petites passions terrestres, s'élève sur les ailes de l'imagination au-dessus des vapeurs de notre atmosphère; celui qui, sans épuiser sa force et ses facultés à lutter contre la fortune et la destinée, sait s'élancer dans les régions éthérées, y planer, et s'y soutenir par de sublimes contemplations, peut de là braver les coups du sort et des insensés jugemens des hommes. Il est au-dessus de leurs atteintes; il n'a pas besoin de leur suffrage pour être sage, ni de leur faveur pour être heureux. Enfin tel est en nous l'empire de l'imagination, et telle en est l'influence, que d'elle naissent non-seulement les vertus et les vices, mais les biens et les maux de la vie humaine, et que c'est principalement la manière dont on s'y livre qui rend les hommes bons ou méchans, heureux ou malheureux ici-bas“ (203 f).

So wird sein „goût de la rêverie“ durch die „imagination“ selbst zur „passion“: denn die Kontemplation des ihn jeweils beschäftigenden Moments erregt seine imaginative Kraft, die dann keine Grenzen mehr kennt, und „déréglée est prête à s'effaroucher sur tout et porter tout à l'extrême“ (N. H. II 15, 162). So schaltet er in seiner Imagination frei über sein Zeitliches, in ihr verachtet er Jahrhundert und Zeitgenossen und schafft sich ein neues Leben, unabhängig von seiner irdischen Existenz. Er

wird zum „habitant d'une autre sphère où rien ne ressemble à celle-ci" (3. Dial. 286). Rousseau kennt unter diesen Umständen nur die Welt seines Inneren. Im zweiten Dialog (208) sagt er, daß seine „imagination" voll von den Typen aller Vollkommenheiten in der äußeren Welt vergebens ihnen gleichwertige Objekte suchen würde.[1]) Alle Wahrnehmungen kommen ihm allein von der Seite seines inneren Erlebens. Die Gegenstände seiner Einsamkeit sind ihm unempfindende, tote Wesen, und der Reiz, den er in der Einsamkeit fühlt, liegt nicht in diesen leblosen Objekten, die er wahrnimmt, sondern in seinem lebendigen Herzen, das alles auf sich beziehen will.[2]) So kommt er dazu, sich in seiner Einsamkeit eine imaginäre Welt zu konstruieren, die der Erfahrungswelt zwar ähnlich, aber doch, weil er sie eben für sich „temperiert" hat, gänzlich verschieden von ihr ist. Er schildert sie folgendermaßen:

„La nature y est la même que sur notre terre, mais l'économie en est plus sensible, l'ordre en est plus marqué, le spectacle plus admirable, les formes sont plus élégantes, les couleurs plus vives, les odeurs plus suaves, tous les objets plus intéressans. Toute la nature y est si belle, que sa contemplation, enflammant les âmes d'amour pour un si touchant tableau, leur inspire, avec le désir de concourir à ce beau système, la crainte d'en troubler l'harmonie; (et de là naît une exquise sensibilité qui donne à ceux qui en sont doués des jouissances immédiates, inconnues aux cœurs que les mêmes contemplations n'ont point avivés) . . . Les passions y sont,

---

[1]) Vgl. Rêv. VII 374: „. . . mon âme erre et plane dans l'univers sur les ailes de l'imagination, dans des extases qui passent toute autre jouissance".

[2]) Vgl. Pensées détachées, Œuvres inédites 355.

comme ici, le mobile de toute action; mais plus vives, plus ardentes, ou seulement plus simples et plus pures, elles prennent par cela seul un caractère tout différent“ (1. Dial. 107).[1])

Rousseau nimmt daher nur das wahr, was in dieses Geschöpf seiner Psyche hineinpaßt, während alles andere ihm gleichgültig bleibt.

Menschen seiner Natur modifizieren alles in sich hinein; auch anderen Charakteren vermögen sie nur unter dem Gesichtspunkt ihres Charakters gerecht zu werden (— daher die Schwierigkeit, mit Rousseau Freundschaft zu schließen). In ihrem Bereich kann ihnen nichts widerstehen, und „von ihrer erhabenen Höhe aus ziehen sie alles an sich heran, was sie umgibt“ (vgl. N. H. II 5). Aus diesem Grunde können auch, wie Claire richtig erkennt, weder Saint-Preux noch Julie anderen Menschen objektiv gerecht werden, denn sie sehen sie immer nur mit ihren eigenen Augen und somit, wie sie sie für sich schaffen; sie können aber nicht erkennen, wie sie an sich sind.

Dieses Land erfüllt seine schweifende „imagination“ mit Wesen nach seiner Art. An Malesherbes:

„Mon imagination . . . je la peuplois bientôt d'êtres selon mon cœur . . . un siècle d'or à ma fantaisie . . . remplissant ces beaux jours de toutes les scènes de ma vie qui m'avoient laissé de doux souvenirs. . . . Quand tous mes rêves se seroient tournés en réalité, ils ne m'auroient pas suffi; j'aurois imaginé, rêvé, désiré encore“ (Werke X 306).

Mit diesen Kindern seiner Phantasie, diesen „objets

---

[1]) Taine sagt: „. . . habitant d'un monde idéal qu'il a bâti à l'inverse du monde réel, il se trouve à un point de vue nouveau (Anc. Rég. 2. Bd. 107). Lanson S. 782: „Il se tient dans la spéculation, et il construit un idéal absolu.“

charmans et presque angéliques“ (2. Dial. 234), diesen „êtres surlunaires“, „êtres chimériques“ lebt er in traulichster Gemeinschaft, wie auch mit seinen Ideen. Wie er aus der Kontemplation seiner eigenen Jugenderlebnisse die Personen der „Nouvelle Héloïse“ in sich konzipiert und zunächst die beiden ersten Teile des Romans gestaltet, bis schließlich das Erlebnis mit Madame d'Houdetot durch das Kontemplieren des Gegenwärtigen dem Vergangenen einen Gegenwartswert verleiht, so gehen die „Confessions“, „Dialogues“, Rêveries“ aus seiner eigenen Vergangenheit kontemplativ hervor, und seine theoretischen Werke, die beiden „Discours“, der „Emile“, der „Contrat social“ sind imaginäre Gebilde, die sich Rousseau „sub dio“ durch Kontemplation ihrer Grundidee ergeben, die er im dritten Dialog in die Worte zusammenfaßt: „J'y vis partout le développement de son grand principe, que la nature a fait l'homme heureux et bon, mais que la société le déprave et le rend misérable“ (3. Dial. 287).

Rousseaus Ideal liegt also in seinem Innern, seinem Erleben, in den Stoffen, die seine „imagination“ ihm zur Gestaltung zeigt. Er ist daher ein idealistisch schaffender Künstler und sein Stil ein idealer. Dilthey sagt von ihm, er sei der gewaltigste Typ der Art von Dichtern, die in der Fülle der inneren Erlebnisse ihre Existenz gehabt, das Auge nach innen gerichtet, auf eigene, subjektive Zustände, abgewandt von der äußeren Wirklichkeit und dem bunten Wechsel von Charakteren und Abenteuern in ihr.[1])

Aus allen Schöpfungen Rousseaus spricht dieser idea-

[1]) Dilthey, Einbildungskraft 349; vgl. Brédif 111.

listische Stil direkt, von den beiden „Discours“ bis zu den „Rêveries“, auch aus den Briefen der „Nouvelle Héloïse“. Alle Charaktere des Romans sprechen den Stil Rousseaus. Rousseau, der Lyriker, versteht es nicht, was wohl Shakespeares dramatische Meisterschaft auf den Gipfel der Kunst erhob, durch ihm objektiv fremde Personen zu sprechen, fremde Personen rein objektiv handeln und sprechen zu lassen, stilistisch nach Individuen zu unterscheiden, jede Gestalt in dem ihr als Objekt seiner Phantasie zukommenden Stil durchzuführen, denn seine Charakterschöpfungen sind lediglich Erscheinungsformen seines kontemplierenden Ichs. Schon die Art der Konzeption seines Romans bringt das mit sich: verdichtet doch Rousseau die Erlebnisse seiner Vergangenheit in die Personen seines Romans hinein. Nach dem ihn jeweils bestimmenden Gemütszustand tritt dann diese oder jene Person in den Blickpunkt seines dichterischen Bewußtseins, auf sie konzentriert sich das Interesse seiner kontemplierenden Imagination, er sieht dann die Person seines „monde idéal“, sieht sie handeln mit seinem geistigen Auge, hört sie sprechen mit seinem geistigen Ohr, so daß er unter dem „besoin d'épanchement“ zu wortlicher Äußerung sich gedrängt fühlt.

Erst die Gesamtheit der Personen des Romans ergibt den Rousseau von Montmorency. Rousseau spricht direkt aus allen Gestalten; aber nicht diese oder jene ist eine Lieblingsschöpfung, die ihm identisch zu setzen ist, aus der im besonderen sein Ich zutage tritt. Rousseau schwebt gewissermaßen über seinen Gestalten; sie alle reden seine Sprache, wie der Moment der Kontemplation sie ihm eingibt. Rousseau ist Saint-Preux, Édouard, Wol-

mar, Julie, Claire in einer Person.[1]) Das Wort der „Confessions“: „Je suis toujours moi“ gilt auch von den Gestalten, mit denen er seine imaginative Phantasie bevölkerte.

Das unterscheidet ihn auch von Richardson, seinem realistischen Vorbild. „Der Realismus des Engländers liebt es, Welt und Leben in einer reichen Fülle von Charakteren und Begebenheiten mit objektiver Treue vorzuführen, der Idealismus des Franzosen geht darauf aus, das eigene Geistes- und Herzensleben in einer beschränkten Zahl von gleichartigen Spiegelbildern mit subjektiver Innigkeit und Wärme zu reproduzieren“.[2])

Dies ist wiederum ein traditioneller Zug an Rousseau, denn auch die Corneille, Racine prägen, allerdings objektiv, die Einheit ihres Stils ihren Personen auf. Bei Rousseau indessen wird die Einheit des Stiles — wir sahen bereits, inwiefern bei ihm von einer Einheit des Stiles die Rede sein kann — aus dem subjektiven Erlebnis herausgeboren. —

In der zweiten Vorrede zur „Nouvelle Héloïse“ rechtfertigt Rousseau diese Nichtsonderung der stilistischen Besonderheiten in seinen Personen. Es heißt dort: „J'observe que, dans une société très-intime,

---

[1]) Im 2. Dial. 178 heißt es: „Tout cela va très bien ensemble, et me paroît assez appartenir au même homme. Je lui trouve aujourd'hui les traits du mentor d'Émile, peut-être dans sa jeunesse lui aurois-je trouvé ceux de Saint-Preux.“

[2]) Brockerhoff II 318.

les styles se rapprochent ainsi que les caractères, et que les amis, confondant leurs âmes, confondent aussi leurs manières de penser, de sentir, et de dire. Cette Julie, telle qu'elle est, doit être une créature enchanteresse; tout ce qui l'approche doit lui ressembler; tout doit devenir Julie autour d'elle; tous ses amis ne doivent avoir qu'un ton." Aber fährt er fort: „. . . ces choses se sentent et ne s'imaginent pas. Quand elles s'imagineroient, l'inventeur n'oseroit les mettre en pratique . . ." (16). Und Saint-Preux schreibt an Julie: „. . . le ciel a mis une conformité secrète entre nos affections, ainsi qu'entre nos goûts et nos âges. . . . . nous avons des manières uniformes de sentir et de voir" (N. H. I 1, 19). Daher ist auch ihr Stil „uniforme".

Überhaupt hat man in dem Idealhaushalt von Clarens immer die gleiche Redeweise, weil man sich „naïvement" über alles äußert, was man denkt.

Wie Rousseau selbst „toujours le même", so ist auch sein Stil immer direkt der Spiegel seines sentiment.

Da bei Rousseau die einfachen „sensations" sich auf seine „idées" stimmen, so wird seine sensibilité ebenfalls ideal, so daß seine Sinne nur noch auf Anregungen reagieren, wenn die idealen Saiten in seinem Innern durch dieselben Schwingungsbedingungen eine Einwirkung gestatten. Sonst regt sich sein Interesse nicht, und er bleibt in seinen idealen Träumen.

Ein Beispiel möge dies zeigen. Saint-Preux schreibt aus Paris an Julie:

„. . . je prête mes oreilles et mes yeux à tout ce qui les frappe; et, n'apercevant rien qui te ressemble, je me recueille au milieu du bruit, et converse en secret avec toi" (N. H. II 17, 168).

Und Rousseau sagt:

„De beaux sons, un beau paysage, un beau lac, des fleurs, des parfums, de beaux yeux, un doux regard, tout cela ne réagit si fort sur ses sens qu'après avoir percé par quelque côté jusqu'à son cœur" (2. Dial. 197 f).

und:

„. . . rentre au fond de ton âme: c'est là que tu trouveras la source de ce feu sacré qui nous embrasa tant de fois de l'amour des sublimes vertus; c'est de là que tu verras ce simulacre éternel du vrai beau, dont la contemplation nous anime d'un saint enthousiasme" (N. H. II 11, 152).[1])

Daher erregt besonders das Schöne in allen seinen Erscheinungsformen, die Ordnung, Harmonie, die höchste Zweckmäßigkeit, seine sensibilité, die dann durch die Imagination diese Erregungen nach außen projiziert; denn für Rousseau, den Rationalisten, sind Ethik und Ästhetik noch dasselbe, das Gute und das Schöne kommen beide aus derselben Quelle, der vollkommenen Ordnung der Natur.[2])

---

[1]) Vgl. noch N. H. I 12, 37: „Sitôt qu'on veut rentrer en soi-même, chacun sent ce qui est bien, chacun discerne ce qui est beau. . . . les exemples du très-bon et du très-beau sont plus rares et moins connus; il les faut aller chercher loin de nous."

[2]) Vgl. Dalleggio 53 f; Lanson 792.

Rousseau selbst spricht von „. . . ce divin accord de la vertu, de l'amour et de la nature" (N. H. I 21, 47), „Ce noble enthousiasme de l'honnête et du beau" (N. H. I 30, 65), „il associe l'agréable à l'utile" (N. H. IV 11, 328).

Schon der „sixième sens moral" erklärt bei Rousseau die

Rousseaus Weltansicht ist eine durchaus subjektive und somit relative. Seine innere Wahrnehmung hat nicht die vergegenständlichende, konzentrierende Kraft Goethes, die hinter den Dingen der Erscheinungswelt die schaffende natura naturans zu erkennen sucht, sondern ihre idealen Typen schweifen durch die Imagination in imaginäre Weiten. Sie ist nur vergleichend, nicht kombinierend.

Rousseau sieht somit keine Gegenstände, nur die inneren, idealen Bilder kontempliert er, während ihm die Ursachen entgehen. So kommt es, daß er diese Wirkungen für das Wahre hält. In der ungeheuren Variationsfähigkeit, deren sein Gemüt von einem Eindruck fähig ist, glaubt er die erstaunliche Vielseitigkeit der Außenwelt zu sehen.

Taine spricht von ihm als einem „véritable poète et poète malade, qui au lieu des choses voit ses rêves, vivait dans un roman, . . . prenant ses résolutions pour des actes, ses velléités pour des résolutions . . .[1])

Rousseau aber ist Herr seiner subjektiven Täuschungswelt.

Rousseaus Wahrnehmung ist weiterhin nur subjektiv-relativ, weil er aus der Fülle der jeweils alle seine Sinne beeinflussenden Eindrücke nur die herausfühlt, die in dem

---

Zusammengehörigkeit der ethischen und ästhetischen Werturteile (s. Conf. IX 3, Émile II 129), das immerwährende Hervortreten des moralischen Elementes.

[1]) Taine, Anc. Rég. 2. Bd. 29 f.
Vgl. Brédif 259.

betreffenden Augenblick in dem Blickpunkt seines Interesses stehen, so daß seine „imagination“ sie variieren kann, während alles andere ihm gleichgültig bleibt. Ja, er sträubt sich sogar zu sehen, was ihm widerstrebt. „. . . mon imagination,“ heißt es, „me refusoit opiniâtrément des taches sur ce charmant visage (N. H. IV 6, 291). Rousseau verfährt also eklektisch, und er erklärt diese Eigenschaft im zweiten Dialog:

„Jean-Jacques, esclave de ses sens, ne s'affecte pas néanmoins de toutes les sensations; et, pour qu'un objet lui fasse impression, il faut qu'à la simple sensation se joigne un sentiment distinct de plaisir ou de peine qui l'attire ou qui le repousse. — Il en est de même des idées qui peuvent frapper son cerveau; si l'impression n'en pénètre jusqu'à son cœur, elle est nulle“ (198).

Rousseau kennt selbst diese Bedingtheit seiner Wahrnehmung. „L'homme passionné voit ce qu'il désire“ (1. Dial. 198). Ein zu dem betreffenden „aperçu par sentiment“ hinzugefügtes croire deutet dies an:

Z. B.: „Je voyois ou je crus voir“ (N. H. I 23), „j'ai cru voir cette femme“, „je croyois entendre sortir de sa bouche des reproches“ (N. H. IV 11).

Beobachten ist für ihn — gemäß seiner Überzeugung, daß er mit seinem Gefühl ewig derselbe sei, daß er in dem Fließen und Werden um sich herum der einzig Feste war — weniger ein Wahrnehmen von Zeichen, die schnell verschwinden und als solche ihm gleichgültig sind; sondern er beobachtet alles „par sa constante manière d'être (seule règle infaillible de bien juger du vrai caractère d'un homme, et des passions qu'il peut cacher au fond de son cœur“ (2. Dial. 182). Für Rousseaus Gefühl ist das Sein etwas Konstan-

tes, er fürchtet sich vor dem Wechsel des Werdens. Daher nimmt er zumeist die Konstanz des Seienden wahr, während ihm das Momentane der Entwicklung des Werdens entgeht. Seiend, nicht werdend, ist er selbst, „toujours le même“. Den äußern Moment des Werdens vermag Rousseau nicht festzuhalten, weil dazu eine Kraft der Seele gehört, sich auf den fliehenden Moment zu konzentrieren, um ihn zu halten, eine Kraft der Seele, die imstande ist, sich hinter dem augenblicklichen Zustand eines Dinges sein ganzes Werden bis zu diesem Augenblick zu vergegenwärtigen.

Aber Rousseau sucht das Dauernde, nicht das Momentane, wenn er auch vom Moment abhängig ist. Sein Glücksideal ist ein dauernder Zustand, nicht ein Augenblick, den die Tatkraft Fausts an sich fesseln möchte. Seine „imagination“ ist ins Breite schweifend, sein Ich in die Dinge ausstrahlend, expansiv, nicht auf den Moment sich konzentrierend, und, aktiv, die Momente kombinierend wie die Goethes. Seine Liebe ist die Menschheit, nicht der Einzelmensch, da es die Eigenschaft des natürlichen „amour de soi“ ist, die menschliche Wesenheit auf andere Menschen auszudehnen. „. . . je ne puis . . . me concentrer tout entier en moi-même, parce que mon âme expansive cherche, malgré que j'en aie, à étendre ses sentimens et son existence sur d'autres êtres“ (Rêv. VII 377).

Will Rousseau indessen ein bestimmtes Moment beachten, z. B. einen Menschen mit seiner Liebe erfassen, so sagt er: „J'ai besoin de me recueillir pour aimer“ (Rêv. X 400). Sich auf einen bestimmten Gegenstand zu kon-

zentrieren, macht ihm Mühe, weil seine „imagination" typisierend über ihn hinausschweifen möchte.[1])

Hieraus geht hervor, in wie großem Maße Rousseau dem Eindruck hingegeben ist, der sein Erlebnis auslöst, der, wenn er als „matière intéressante" (1. Dial. 193) Zugang zu seinem Innern findet, ihn aus seiner Lethargie herauszieht, so daß er plötzlich als Begeisterter erscheint, der auf einmal Blick und Haltung gegenüber dem Zustand des vorigen Moments ändert. Wir sahen bereits, daß, so schnell ein Eindruck in seiner Seele Resonanz findet, ebenso schnell auch die Schwingungen aufhören

---

[1]) Auf die Art seiner Wahrnehmung wirft seine Auffassung von der Botanik ein interessantes Licht. Er betreibt sie nicht wissenschaftlich. Rousseau ist überhaupt kein Mann strenger Wissenschaft. Er zerlegt nicht das Objekt, denn es ist ihm äußerst mühevoll, sich zu zwingen, die Einzelheiten dieser äußeren Erscheinungswelt zu beobachten oder gar zu behalten. Sondern die Beschäftigung mit den Pflanzen ist ihm Herzensbedürfnis. „La botanique est l'étude d'un oisif et paresseux solitaire . . . Il se promène, il erre librement d'un objet à l'autre . . . Il y a dans cette oiseuse occupation un charme qu'on ne sent que dans le plein calme des passions, mais qui suffit seul pour rendre la vie heureuse et douce" (Rêv. VII 379). Botanik ist ihm „étude oisive" (Conf. XII 71), aber nie hat er sich einfallen lassen, in den Pflanzen Heilmittel zu suchen.

Diese Meinung Rousseaus erklingt aus den Worten Wolmars an Saint-Preux: „Toutes ces petites observations qui dégénèrent en étude ne conviennent point à l'homme raisonnable qui veut donner à son corps un exercice modéré, ou délasser son esprit à la promenade en s'entretenant avec ses amis. Les fleurs sont faites pour amuser nos regards en passant, et non pour être si curieusement anatomisées" (N. H. IV 11, 336). Die

und der „ewige“ Zustand der „inertie“ wieder Platz greift. Bei der Anlage zur Ekstase, in der allein er sich übermenschlich fühlt, ist es daher erklärlich, daß Rousseau geradezu den Eindruck *sucht*, der ihn erregen soll. Als er in die Ermitage übersiedelt war, war es seine erste Sorge, sich den Eindrücken der ihn umgebenden „objets champêtres“ ganz hinzugeben, um ihre Einwirkung auf seine Seele und das Verhalten seiner Seele im „délire champêtre“ zu beobachten.

Rousseau, der passive, kontemplative, ist also in höchstem Maße eindrucksempfindlich.[1]) In diesem Sinne sagt

---

Blumen sind also seine „Freunde“, mit denen der einsame Spaziergänger geheime Zwiesprache pflegen kann.

R. kann sich nicht genug tun, diese Abneigung gegen das Beobachten der äußeren Einzelheiten zu variieren (vgl. 2. Dial. 188; Rêv. VII 379; Rêv. VII 382). „Charakterisieren“ der Pflanze ist ihm unmöglich, aber bei dem Eindruck seine „idées“ schweifen lassen, ist das, was er bei dieser Beschäftigung sucht. Besondere Freude hat er am Herbarium. „. . . C'est la chaîne des idées accessoires qui m'attache à la botanique. L'herboire me rappelle et mon jeune âge et mes innocens plaisirs; elle m'en fait jouir derechef, et me rend heureux bien souvent encore, au milieu du plus triste sort qu'ait jamais subi un mortel“ (Rêv. VII 382).

Bei der Wahrnehmung der getrockneten Pflanzen, ebenso wie bei der Lektüre seiner Schriften, steigen ihm die alten Erlebnisse wieder auf, kommen ihm die erlebten Gefühle in die Erinnerung zurück. Beides ist für ihn die Geschichte des eigenen Herzens, ein erneutes Erleben des alten Erlebnisses (vgl. auch Rundstrœm S. 48).

[1]) Pissin spricht „Methodik der psychologischen Stiluntersuchung“, Euphorion 1907, S. 21, von der „*Eindrucksempfindlichkeit, Passivität und Schaffensunbewußtheit*“ bei den Romantikern.

er von sich selbst: „. . . à quel point mon cœur est sujet à s'échauffer sur les moindres choses et avec quelle force il se plonge dans l'imagination de l'objet qui l'attire, quelque vain que soit quelque fois cet objet“ (Conf. III 265).

Schon Mme de Staël sagt richtig: „. . . tout le frappait profondément. Il attachait les plus grandes pensées aux plus petits événements, les sentiments les plus profonds aux aventures les plus indifférentes“ (9 a).

Wir sahen bereits des öfteren, daß Rousseaus kontemplatives Interesse nur selten von äußeren Einzelheiten erregt wird. — Besonders klar ging das hervor aus seiner Auffassung der Botanik. — Nur wenn alle Teile des einwirkenden Objekts sich zu einem Ganzen vereinigen und so die Totalität der Einzelheiten als Einheit seine Kontemplation auslöst, fühlt er sich zu geistiger Tätigkeit angeregt.[1]) Nur eine äußere Einheit wirkt auf seine Einheit des Gefühls, daß es expansiv ausströmt. Erst ein Totaleindruck ruft die Details seiner Psyche hervor. In den „Rêveries“ sagt er darüber:

> „Plus un contemplateur a l'âme sensible, plus il se livre aux extases qu'excite en lui cet accord. . . . Alors tous les objets particuliers lui échappent; il ne voit et ne sent rien que dans le tout. — Il faut que quelque circonstance particulière resserre ses idées et circonscrive son imagination, pour qu'il puisse observer par partie cet univers qu'il s'efforçoit d'embrasser“ (Rêv. VII 374).

Und in der zweiten „Rêverie“ heißt es darüber:

> „. . . je quittai peu à peu ces menues obser-

[1]) Benrubi (S. 27) weist dies von Rousseaus Auffassung der Musik nach. Vergl. unten S. 103 ff.

vations pour me livrer à l'impression non moins agréable, mais plus touchante, que faisoit sur moi l'ensemble de tout cela" (332).

So schreibt Saint-Preux an Julie:

„. . . ce n'est pas seulement de tes beautés que je suis amoureux, mais de toi toute entière, telle que tu es." (N. H. II 25, 202).[1])

Rousseaus Weltansicht ist demnach noch die synthetische des achtzehnten Jahrhunderts. „. . . je revins à la synthèse ordinaire... La méditation me tenoit en cela lieu de connoissance" (Conf. VI 169 f). Rousseau ist somit kein Impressionist im Sinne der modernen Kunstauffassung. Denn das Wesen des Impressionismus ist die Analyse. Er gibt die Eindrücke des realen Details unverarbeitet wieder, so wie die Sinne es aufnehmen; er gibt „Eindruck, nicht Ausdruck, Sinne, nicht Sinn" (Wechßler, Vorlesungen). Rousseau aber steht im Gegenteil unter dem Gesamteindruck, den eine ihn interessierende äußere Totalität (z. B. das Hochgebirge, der Garten von Clarens) oder die Totalität einer „idée" (zumeist kultureller Art, z. B. die „idée" der Ungleichheit, des Duells, des Selbstmords) auf ihn macht. Dann erst nimmt er das Detail in seinem Inneren wahr, die Nüancen seiner passiv wartenden Seele nach dem Reagieren des Eindrucks oder der Idee. Rousseaus Wahrnehmung ist eben eine innere Wahrnehmung.

Ist die hastende Großstadt das gegebene Arbeitsfeld für den Eindrücke sammelnden Impressionisten, so flieht

[1]) Daher bittet auch Saint-Preux den Édouard, bei der Beurteilung eines Charakters alle „subtilités" beiseite zu lassen und sich an das Ganze (an die constante manière d'être) zu halten (N. H. V 3, 396).

Rousseau die Großstadt, weil er dort nicht zur Selbstbesinnung kommt, und sucht die „solitude champêtre“ auf, wo er er selbst sein kann. In dem „torrent“ von Paris hat Saint-Preux nicht die Zeit „d'être ému de rien“ (N. H. II 17, 169).[1])

Dazu kommt das Rousseau eigentümliche Erinnerungsleben, das es ermöglicht, das Einzelerlebnis für ihn sozusagen historisch-latent in seiner Erinnerung mit potentieller Energie aufzuspeichern, die dann erst durch das endgültige Nacherleben des Erlebnisses „sub dio“ ausgelöst wird. Das ist ganz unimpressionistisch. Von einer Fahrt auf dem Genfer See, die das Erlebnis der Landschaft von Nouvelle Héloïse IV 17 in Rousseaus sensibilité latent vorbereitete, erzählt er in diesem Sinne: „J'en gardai le vif souvenir des sites qui m'avoient frappé à l'autre extrémité du lac, et dont je fis la description quelques années après dans la Nouvelle Héloïse“ [2]) (Conf. VIII 280). Es liegt daher bei Rousseau, dem es wie Goethe gegeben ist, Vergangenheit und Gegenwart in eins zu empfinden, zwischen dem ursprünglichen Erlebnis und dem schriftlich fixierten „épanchement“ eine Zeit der kontemplierenden Einsamkeit. Das Erlebnis erscheint in der

---

[1]) Es ist daher nicht zutreffend, wenn Rich. Hamann Rousseau als einen Impressionisten zeichnet. Rousseau ist allerdings eindrucksempfindlich, aber nur synthetisch, durch das in seinem Sinne Ideale. Petrich nennt diese Art „impressionär“.

[2]) So heißt es N. H. IV 14, 356: „Il l'aime dans le temps passé; voilà le vrai mot de l'énigme: ôtez-lui la mémoire, et il n'aura plus d'amour“. (Vgl. auch N. H. VI 2, 5.)

idealen Ferne der Vergangenheit selbst idealisiert[1]) und durch die über das Erlebnis hinausgehende, es durch Anordnung zu anderen Erlebnissen gleicher Art typisierende Weiterentwicklung typisiert.

Rousseaus Stil ist somit nach seiner Art, sein Erlebnis zu gestalten, kein impressionistischer, sondern ein dialektischer Stil, ein Stil der Reflexion, weil Rousseau eben alles auf seine Weise gedanklich verarbeitet.

Wiederum steht Rousseau hierin in der Tradition seines Zeitalters, denn auch die Stilgebung des Rationalismus ist eine reflektierende Dialektik. Ist aber ihr Wesen das Objektiv-Einheitliche, Regelmäßige, Typische, so untersteht Rousseau dem Geist seiner Zeit nur zum Teil, denn ist auch seine Art, die Welt anzusehen, noch synthetisch, total, typisierend, so ist sie doch durch die Beziehung auf das Gefühl durchaus subjektiv, neu, alles Einheitliche entbehrend. So auch seine Stilgebung.

Rousseau ist eine Persönlichkeit des Übergangs. Auf ihm kann erst die Romantik fußen. Was Petrich von dem Stil der deutschen Romantik sagt im Gegensatz zum Wolff-Gottschedschen Stil-Rationalismus, gilt auch schon von Rousseau, ihrem geistigen Vater: „Der Stil-Rationalismus forderte zu einem Antipoden heraus, und dieser konnte nur in einer Stilmystik gefunden werden“ (98).

Auch Rousseaus Stil ist ein mystischer, denn nach Goethes Wort ist der „Mystizismus die Scholastik des Herzens, die Dialektik des Gefühls“ (Max. und Refl. III. Abt.). Allerdings ist diese Mystik noch klar und von aller Phantastik frei.

---

[1]) Daher das Vorwalten der Zeitformen der Vergangenheit in Nouv. Hél., Conf., Rêv.

II. Der konkrete und der abstrakte Stil.

Wir sahen, daß die synthetische Art, die Welt anzusehen, Rousseau noch nicht von den Details der Erscheinungswelt, sondern fast nur von dem Generellen der Realität, den äußeren Totalitäten, affiziert werden läßt.

Es ist eine psychologische Tatsache, daß es Gradstufen der Konkretheit gibt, und so ist die reale Totalität, deren Einwirkung Rousseau feststellt, die äusserste Stufe der Konkretheit. Von da ist die Weite des Weges bis zur Abstraktion nur noch gering.

Die Totalwahrnehmung läßt Rousseau daher zur Abstraktion neigen, hörten wir ihn doch selbst sagen, daß das Ideal-Abstrakte in ihm, seine „idées" (d. h. sensations mixtes), schnell seine einfachen „sensations" an sich ziehe. Das Ideelle ist also der ausschlaggebende Faktor in ihm; hat doch die konkrete Welt für Rousseau nur einen relativen Wert. Sie scheint ihm nicht für die Ewigkeit geschaffen, während er indessen durch seine ideelle Tätigkeit Werte zu schaffen sucht, die gelten und als solche ewig sind.

Rousseau bevorzugt daher die Abstraktion, da er ihrer sicher ist, gegenüber der nur bedingten Wahrnehmung. Sein Stil ist daher nur zum kleineren Teile konkret. In der „Nouvelle Héloïse" allein verschwinden die wenigen Naturschilderungen, aus denen seine konkrete Totalwahrnehmung spricht, völlig vor der mächtigen Ausdehnung des Begrifflichen seiner Ideen.

Liegt schon in dem Bilden einer einfachen „idée" (sensation mixte) ein Abstrahieren vor, ein Streben vom Besonderen der sensation ins Allgemeine der Idee, ins Ge-

nerelle, so denkt Rousseau überhaupt im Allgemeinen und nicht im Besonderen. Das sensitive Erfassen des Typischen ist das Ziel, zu dem er aus der verwirrenden Vielheit des Tages gelangen möchte.

Dieses Streben ist seinem Denken und seiner Kunst in jedem Augenblick immanent, und mit den Worten: „. . . j'ai indirectement fait parler la raison en maximes générales“ (N. H. V 12, 437) formt er diese Erkenntnis abstrakt in seinen Stil.[1])

III. Die einzelnen Sinnesempfindungen in Rousseaus Stilgebung.

1. Allgemeines.

Der einzelne Sinnesvorgang ist bei Rousseau ein sensibles Erfassen einer sein schlummerndes Interesse erregenden Totalität. Durch die passive Bereitschaft aller Sinne dem Eindruck gegenüber, der meistens aus dem eigenen Erleben kommt, wodurch die Sensibilität begreiflicherweise noch gesteigert ist, ereignet es sich oft, daß mehrere Sinne in Mitleidenschaft gezogen werden. „. . . un sens peut quelquefois instruire un autre“ (N. H. I 23, 54). Die höchste Stufe ist die ekstatische Gereiztheit aller Sinne, die Kontemplation, in der er „sub dio“ schreibt, in der er seine Vollendung findet. Dann nimmt

---

[1]) Hin und wieder ist bereits auf das Generelle in Rousseaus Denken hingewiesen worden, so sagt Taine: „Rousseau généralise: préoccupé de soi jusqu'à la manie et ne voyant dans le monde que lui-même, il imagine l'homme d'après lui-même, et le décrit tel qu'il le sent“. (Anc. Rég. II 30).

er von der Umwelt nur schemenhafte Eindrücke wahr, sieht nur die großen Linien, nur die lebhaftesten Farben, hört allein die großen Akzente. In diesem Zustand „il n'aperçoit rien sinon quelque mouvement à son oreille ou devant ses yeux, mais c'en est assez pour lui“ (2. Dial. 204), so daß er nur von extremen äußeren Eindrücken erregbar erscheint. Mittelstadien erregen seine Aufmerksamkeit nicht (vgl. Rêv. VII 204).

Rousseau nennt dann nur die Sinne, die reagieren, die an der „émotion“ beteiligt sind; er fühlt, daß der betreffende Sinn tätig ist; er „sieht“, „hört“, „fühlt“ überhaupt. Daher zeigen seine Sinnesreaktionen in seiner Stilgebung nur große Züge, nicht Feinheiten des Details. Aber die einzelnen Akzente setzt er dicht nebeneinander, die verschiedenen inneren Stadien entwickeln sich in rascher Folge, je nach den ihn affizierenden Momenten.

Von allen Sinnesempfindungen zeigt sich bei Rousseau „voir“ in ausgedehntester Verwendung, dann folgt „sentir“, dann „entendre“.

2. Die visuelle Wahrnehmung.

Wenn Rousseaus visuelle Aufmerksamkeit irgendwie erregt ist, wird ein Vorgang des „voir“ in seiner „sensibilité physique“ ausgelöst. Er konstatiert dann, daß er „sieht“. Das Bewußtsein des Sehens ist immer dasselbe, es kennt keine Gradstufen. Immer gilt: „une vue exquise n'est qu'un sentiment délicat et fin“.

a) Von realen Totalitäten wird Rousseau zum „Sehen“ angeregt, wenn er z. B. Saint-Preux von Juliens Erscheinung affiziert denkt:

Je l'ai vue (N. H. IV 6, 290),

... vous êtes affectée, je le vois (N. H. I 3, 22), (vgl. I 4, 23; I 53, 98; IV 6, 291).

Oder er „sieht" Gegenstände der Natur:

... j'aperçus la cime des monts (N. H. IV 6, 291),
L'instant où je découvris le lac de Genève fut un instant d'extase et de ravissement (N. H. IV 6, 291),

... ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étrangers, des plantes bizarres et inconnues (Rousseau benennt nur die das Gefühl auslösende „impression"), d'observer en quelque sorte une autre nature ... (N. H. I 23, 51),

La rivière d'Ouse ... offre ... une perspective charmante à la vue (et un débouché facile aux denrées) (N. H. II 3, 135),

La campagne, la retraite, le repos, la saison, la vaste plaine d'eau, ... le sauvage aspect des montagnes, tout me rappelle ici ma délicieuse île de Tinian (N. H. IV 10, 306),

... l'herbe y étoit assez aride, les arbres assez clairsemés, donnant assez peu d'ombre (N. H. IV 11, 329) (vgl. I 14, 41; IV 10, 307; IV 17, 360).

Er sieht „les rayons du soleil" und „les doux rayons de la lune" (N. H. IV 17, 363).

Von zwei Personen heißt es: „— — se considérer mutuellement avec une sorte de curiosité" (N. H. IV 7, 297). Julie sieht „— — l'imposant aspect de mon vénéré père (N. H. III 18, 245).

Besonders steht Rousseau unter dem allgemeinen Eindruck der „Schönheit" eines anderen Menschen; „l'air" in der Gesamtheit der Haltung oder des Gesichtsausdrucks wirkt mächtig auf das sentiment:

... vous prenez un air si sérieux, si froid, si glacé ... (N. H. I 1, 19),

... votre air froid et réservé ne m'annonce que trop mon malheur ... (N. H. I 1, 20),

Oui, j'aimerois mieux vous voir malade encore que cet air content... (N. H. I 8, 29).

Oder er sieht:

... vos vives couleurs se fanent (N. H. I 3, 22).
... tes attraits se ternissent (N. H. III 16, 233).

Er sieht eine Landschaft allgemein als „un tableau ravissant" (N. H. IV 17, 360).

Voll erotischer Leidenschaft legt er sein ganzes Wesen in das Sehen:

... tout ce qu'il y a de vivant en moi, ... erre sur vos yeux, sur vos lèvres, sur votre sein, sur tous vos charmes (N. H. I 15, 44).

b) Umrisse: Meistens sieht Rousseau nur die großen Züge der Landschaft, die Umrisse, die die Elemente seinem träumenden Blick zeigen oder gezeigt haben:

Tantôt d'immenses roches pendoient en ruines audessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondoient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvroit à mes côtés un abîme... (N. H. I 23, 50),

oder:

Là, j'expliquois à Julie toutes les parties du superbe horizon qui nous entouroit. Je lui montrois de loin les embouchures du Rhône ...
Je lui faisois observer les redans des montagnes... En l'écartant de nos côtes j'aimois à lui faire admirer les riches et charmantes rives du pays de Vaud, où la quantité des villes, ... les coteaux verdoyans et parés de toutes parts, forment un tableau ravissant;... (N. H. IV 17, 360).

c) Auch bei dem Wahrnehmen von Farben und anderen Gesichtsdrücken, wie des Glänzens usw., kommt Rousseau über das Generelle nicht hinaus. Er sieht noch nicht die feinen Farbennüancen,

die das Auge eines Impressionisten wahrnehmen würde.

Es ist, als ob nur die hellen Effekte des Lichtes seine Aufmerksamkeit erregen. So heißt es:

> ... vos blonds cheveux (N. H. I 1, 19),
>
> ... cette coiffure légère que parent de grands cheveux blonds (N. H. I 54, 98f).

Oder Rousseau sieht das Erröten. Besonderen Eindruck macht auf ihn die Blässe des Gesichts:

> ... je te vis pâlir (N. H. I 14, 41),
>
> ... il voit dans l'ombre de la nuit son corps pâle et sanglant (N. H. I 52, 108),
>
> ... je l'ai trouvé pâle, changé (N. H. IV 11, 342).

Er sieht „blanchir la pointe de la Dent-de-Jamant" (N. H. I 15, 42).

Sonst sieht er nur, daß die Farben grell, lebhaft sind; allein er spezialisiert den Eindruck nicht:

> Tout cela fait aux yeux un mélange inexprimable ... dont le charme augmente encore par la subtilité de l'air qui rend les couleurs plus vives, les traits plus marqués ... (N. H. I 23, 51).

Leuchtendes Grün erregt sein Interesse, er verbindet damit die Vorstellung frischer Gesundheit und Kraft:

> Je trouve la campagne plus riante, la verdure plus fraîche et plus vive, l'air plus pur ... (N. H. I 38, 78),
>
> ... voilà le jardin ... frais, vert, ... paré, fleuri, arrosé ... (N. H. IV 11, 329),
>
> ... tout est verdoyant, frais, vigoureux (N. H. IV 11, 334). (Vgl. I 8, 29; IV 11, 330; IV 17, 360.)

Sonst hat er nur einen allgemeinen Ausdruck für die Helligkeit der Farbe:

> ... une eau limpide et claire (N. H. IV 11, 330).

Besonders das Glänzen verzeichnet er, aber eben nur allgemein:

... mon père entra ... les yeux étincelans (N. H. I 63, 117),

... je m'étois rappelé Julie brillante ... des charmes de sa première jeunesse (N. H. IV 6, 291),

... On y voyoit briller mille fleurs de champs (N. H. IV 11, 329),

... le frémissement argenté dont l'eau brilloit autour de nous (N. H. IV 17, 263). (Vgl. I 4, 24; I 29, 63; IV 11, 330).

Oft drückt er das Blenden aus:

... vos attraits avoient ébloui mes yeux ... (N. H. I 1, 19),

... le teint éblouissant de ces jeunes beautés valaises (N. H. I 23, 53),

... elle a pris un peu plus d'embonpoint qui ne fait qu'ajouter à son éblouissante blancheur (N. H. IV 6, 293).

Viel weniger verbreitet sind die dunkelen Farbenwirkungen:

... leur petites coiffures noires (N. H. I 23, 54).

On n'aperçoit plus de verdure, l'herbe est jaune et flétrie ... (N. H. I 26, 59).

Ganz allgemein sieht Julie „le jour sombre de l'édifice" (N. H. III 18, 245), und es heißt:

... je rencontrois de temps en temps des touffes obscures, impénétrables aux rayons du soleil, comme dans la plus épaisse forêt (N. H. IV 11, 329).

d) Visuelle Wahrnehmung einer Bewegung findet sich ebenfalls nicht gerade häufig. Wenn Rousseau sie konstatiert, so ist es lediglich eine Dauerbewegung. Er sieht Vögel fliegen, Quellen sprudeln (N. H. IV 11, 330 f), oder er sieht die Wirkung des Windes daran, daß er die Segel füllt:

... je vois fraîchir le vent et déployer les voiles ... (N. H. III 26, 276).

Ein anderes Mal schreibt er:

J'ai vu l'insensé se jeter à genoux (N. H. I 65, 127).

Saint-Preux schreibt an Julie, sie im Geiste sehend:

. . . je vois tes yeux attendris parcourir une de mes lettres (N. H. I 26, 60).

Es heißt:

. . . On voyoit des larmes . . . couler de ses yeux (N. H. V 6, 241).

e) Selten nur wird Rousseau von der Betrachtung einer konkreten Einzelheit erregt. Wir sahen, daß es für ihn mühevoll ist, sich auf einen Punkt zu konzentrieren. Das vermag er nur, wenn eine besondere Veranlassung, z. B. die Liebe, ihn dazu zwingt.

Daher sieht er mit Saint-Preux (N. H. II 25) in einem Falle alle Einzelheiten, die auf Juliens Bild den Zügen der Geliebten nicht entsprechen. Sonst war sein Blick schweifend und nur die großen Züge in sich hinein fühlend. So mochte Rousseau die Züge der „maman", der Mme d' Houdetot eifrig studiert und in sich aufgenommen haben. Deshalb ist dieses eine Beispiel so sehr interessant für seine Detailbeobachtung. Saint-Preux schreibt:

„Le peintre a oublié la petite cicatrice qui t'est restée sous la lèvre" (N. H. II 25, 201),

. . . il n'a point fait cette tache presque imperceptible que tu as sous l'œil droit (II 25, 201).

Oder er bemerkt am Kontour:

Le peintre a placé la racine des cheveux trop loin des tempes; ce qui donne au front un contour moins agréable, et moins de finesse au regard (l. c.), —

Il a fait le bas du visage . . . ovale, il n'a pas remarqué cette légère sinuosité . . . qui rend leur contour (des joues) moins régulier et plus gracieux (II 25, 202).

In diesem Falle hat er sogar bestimmte Farbenempfindungen:

. . . Il a oublié les rameaux de p o u r p r e que font en cet endroit deux ou trois petites veines sous la peau, à peu près comme dans ces fleurs d'iris . . . (II 25, 201),

. . . Il t'a fait les cheveux et les sourcils de la même couleur ce qui n'est pas: les sourcils sont plus c h â t a i n s, et les cheveux plus c e n d r é s (II 25, 201),

. . . C'est l'o r de tes cheveux qui doit parer ton visage, et non cette r o s e qui les cache . . . (II 25, 202).

f) Das voir par sentiment einer Abstraktheit.

Wir sahen, daß die Anlage Rousseaus, im allgemeinen nur das Totale zu sehen, den Zwischenraum zwischen der Konkretheit und der Abstraktheit zu einem sehr geringen macht.

Es ist daher kein weiter Weg von seiner Art, die Totalität eines „beau paysage" oder „les cheveux blonds" der Julie wahrzunehmen, die er noch als Einheit einer konkreten Vielheit empfindet, bis zur Wahrnehmung von „la beauté de ce paysage", von „l'or des cheveux de Julie", von „beauté" (als Begriff für Julie) oder von „l'or des genêts et la pourpre des bruyères, la majesté des arbres — — —" (Lettre à Malesherbes, Werke X 305), womit er nun abstrakt als einer Einheit operiert.

Er sagt:

. . . je regrette cette pâleur touchante, précieux gage du bonheur d'un amant (N. H. I 8, 29).

Er sieht:

. . . la blancheur éblouissante de la gorge . . . (N. H. I 23, 53).

Er apperzipiert gefühlsmäßig Abstraktionen:

Je n'entrevois dans l'avenir qu'absence, orages, troubles, contradictions (N. H. I 9, 32),

Je croyois voir . . . cette beauté touchante se débattre au milieu des flots (N. H. IV 17, 361),

und sagt sogar:

. . . donner à vos prétendus griefs une couleur moins frivole (N. H. I 9, 31). (Vgl. I 10, 33; I 26, 60 etc.).

In vielen Fällen bringt er das Moment, das sein sensitives „voir" erregt, in einen Objektssatz:

. . . je le vois avec amertume, mes plaintes troublent votre repos . . . (N. H. I 3, 22),

. . . je vois que vous sentez le véritable amour (N. H. I 13, 39),

. . . je vois avec transport, combien dans une âme honnête les passions les plus vives gardent encore le saint caractère de vertu . . . (N. H. I 3, 25).

3. Akustische Eindrücke.

Akustische Eindrücke finden sich in ziemlich ausgedehnter Verwendung. Doch auch hier spezifiziert Rousseau weder die Art des Hörens, noch die des hervorrufenden Objekts. Es genügt ihm zu konstatieren, daß er „hört".

a) Ein akustischer Totaleindruck löst seine Empfindung aus:

J'ai entendu sa voix . . . (N. H. IV 6, 290),

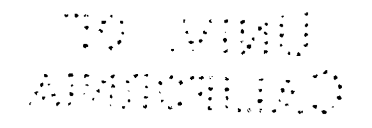
J'entends le signal et les cris des matelots . . . (N. H. III 26, 276),

. . . cette multitude d'oiseaux dont j'avois entendu de loin le ramage . . . (N. H. IV 10, 331),

J'entendis durant la nuit quelques allées et venues qui ne m'alarmèrent pas; mais sur le matin que tout étoit tranquille, un bruit sourd frappa mon oreille (N. H. VI 11, 69).

Aber wenn er einmal auf ein Detail seine Aufmerksamkeit einstellt, heißt es z. B.:

J'écoute, je crois distinguer des gémissemens. . . .



. . . je l'entendis de ma chambre murmurer en lisant quelques mots. Je prêtai l'oreille attentivement (N. H. II 10, 148),

. . . on l'entend pleurer et gémir (I 52, 108),

. . . j'entends murmurer une voix plaintive (N. H. VI 13, 77). (Vgl. I 7, 27; I 54, 98 f; IV 11, 340).

Völlige Stille wirkt auf ihn:

. . . le profond silence des spectateurs (N. H. III 18, 245).

Er hört das leise Gewirr von Stimmen, er hört „murmurer", „chuchoter" (II 26, 204), und

. . . on se mit à causer tout bas (N. H. II 26, 204).

Besonders ein allgemeines „bruit" gibt den Gehörseindruck wieder:

. . . le bruit, les propos que j'entendois, m'échauffèrent insensiblement (N. H. II 26, 205),

. . . le souper devenoit bruyant (N. H. II 26, 205),

. . . le bruit égal et mesuré des rames m'excitoit à rêver (N. H. IV 17, 363). (Vgl. II 17, 168; V 7, 423.)

Er hört „ronfler le canon" (N. H. VI 5, 19).

Seine bestimmte Gemütsverfassung steht unter dem Eindruck der Klangfarbe der Stimme eines anderen. Oft schließt er aus der Klangfarbe auf verwandte Regungen in der Seele des Sprechenden.

. . . le son de sa voix me remua le cœur (N. H. II 10, 149),

. . . les sons de sa voix plaintive me font tressaillir (N. H. III 13, 227),

. . . il me dit d'une voix touchante que j'entends encore au dedans de moi (N. H. III 18, 241),

. . . ce ton qui savoit aller chercher l'âme (N. H. VI 11, 59).

Er hört jemand sprechen „d'une voix creuse, lente, et même un peu nasale" (N. H. IV 2, 281).

Nach seiner „conscience momentanée" glaubt er zu hören, daß

„. . . le chant des oiseaux semble avoir plus de tendresse

et de volupté, le murmure des eaux inspire une langueur plus amoureuse“ (N. H. I 38, 78),

wenn seine Grundstimmung eine freudige ist; aber der mit Schmerz erfüllte Saint-Preux sagt:

Le chant assez gai des bécassines m'attristoit (N. H. IV 17, 363), (vgl. I 1, 19; I 48, 88; I 48, 90; III 14, 230; V 9, 432 f; VI 11, 57).

Aus allem diesem geht hervor, daß auch in Beziehung auf das Gehör Rousseau in erster Linie unter dem Totaleindruck steht.

b) Daher steht Rousseau auch musikalisch unter dem Totaleindruck des einzelnen Tones. Ihn vermag er in seiner Wirkung völlig zu erfassen. Ihn ergreift „le charme” des einzelnen Tones, der in seiner Seele mitschwingt. Der Ton „sucht” seine Seele.

„La beauté des sons est de la nature, leur effet est purement physique; il résulte du concours des diverses particules de l'air mises en mouvement par le corps sonore, et par toutes ses aliquotes, peut-être à l'infini: le tout ensemble donne une sensation agréable” (Orig. des langues XV). Es besteht für ihn ein „lien puissant et secret des passions avec les sons“ (N. H. I 48, 88). Er kann sich wohl einfühlen in ein zeitliches Nacheinander von Tönen, nicht aber in ein gleichzeitiges Nebeneinander. Während er so die Schönheit des einzelnen Tons völlig zu empfinden vermag, ruft ihm der Akkord oder gar eine Folge von Akkorden nur einen Totaleindruck hervor, den er nicht zerfühlen kann, oder vielmehr den zu zerlegen er sich nicht die Mühe geben mag. Deshalb erkennt Rousseau musikalisch nur das Prinzip der Melodie an, weil er fähig ist, ihre einzelnen konsekutiven Töne in zeitlicher

Folge zu erfassen. „... c'est de la seule mélodie que sort cette puissance invincible des accens passionnés : c'est d'elle que dérive tout le pouvoir de la musique sur l'âme" (N. H. I 48). Die Melodie allein ahmt die Nüancen der Leidenschaft adäquat nach, in der Führung des Tones und der Akzentuierung der Tonstärke.

Dagegen enthält für ihn die Harmonie kein Prinzip der Nachahmung der inneren Leidenschaft. „Elle assure, il est vrai, les intonations; elle porte le témoignage de leur justesse; et, rendant les modulations plus sensibles, elle ajoute de l'énergie à l'expression et de la grâce au chant" (N. H. I 48, 88). Die Harmonie erscheint ihm daher nur als Entartung der Melodie. Er vermag somit eine gleichzeitige Mehrheit von Tönen nur zu erfassen, wenn sie eintonig wird; der Akkord muß ihm zum Monochord zusammenklingen. So heißt es: „Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson" (Orig. d. l. XIV).

In der „Lettre sur la musique françoise" sagt er zusammenfassend: „Il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit" (Werke VI 181). Rousseau fordert demzufolge, idealistisch, die Einheit der Melodie als Prinzip der Musik, und er bevorzugt musikalisch den einstimmigen „chant" (vgl. N. H. V 7, 427). Rousseaus Musik hat diese Einheit der Melodie, die er selbst als Postulat fordert, gegenüber der harmonischen Wirrnis der Rokokomusik.

Seinen musikalischen Stil schildert er selbst im zweiten Dialog: „Toute son expression est dans les seules nuances du fort et du doux, vrai caractère d'une bonne mélodie; cette mélodie y est toujours une et bien mar-

quée, les accompagnemens l'animent sans l'offusquer" (2. Dial. 242).

Das gesprochene Wort wird ihm schließlich zum Ton, der seine Seele affiziert. Je nach dem momentanen Zustand seines Gefühlslebens kann Rousseau viele „airs" nach demselben Libretto setzen (vgl. 2. Dial. 244).

Die Musik wird für Rousseau der höchste Eindruck und zugleich der höchste Ausdruck, wenn die Seele des Begeisterten ausströmen muß. Die Töne können sogar das Unhörbare malen, in ihnen liegen die feinsten Schwebungen des Gefühls, und

> „le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos."

Begeistert fährt er fort:

> „Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans le tableau de la musique. . . . Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans l'âme du contemplateur. Non — seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentimens qu'on éprouve en les voyant" (Orig. d. l. XVI).

Rousseau hält sich selbst für die Musik geboren,[1]) weil die schon so früh bemerkte Neigung zu ihr sich bei ihm so konstant zeigte. Er weiß auch, daß er selbst kein

---

[1]) Vgl. Conf. I 186 ff., Conf. V 15.

ausübender Musiker war, sondern daß er nur bestimmt war, ungeahnte Entdeckungen auf ihrem Gebiete zu machen.

Die höchste Musik ist für ihn die, die sein Herz ausströmt; sie ist eine gleichwertige Wiedergabe seines Gefühls (denn aus Musik, die er hört, wählt er doch nur das ihn Interessierende heraus):

„Il la chante avec une voix foible et cassée, mais encore animée et douce; il l'accompagne, non sans peine, avec des doigts tremblans, moins par l'effet des ans que d'une invincible timidité. . . . Quand des sentimens douloureux affligent son cœur, il cherche sur son clavier les consolations que les hommes lui refusent. Sa douleur perd ainsi sa sécheresse, et lui fournit à la fois des chants et des larmes" (2. Dial. 244 f).

4. Die Tastwahrnehmung.

Von Tastempfindungen hat Rousseau ganz allgemein nur solche der Berührung und des Druckes. Oft ist hier das erotische Gefühl das Medium der Empfindung.

. . . ses mains ont touché les miennes (N. H. IV 6, 290),

. . . le baiser ardent que Julie imprimoit sur sa main (N. H. III 4, 217),

A peine votre main se pose-t-elle sur la mienne, qu'un tressaillement me saisit, le jeu me donne la fièvre . . . je ne vois, je ne sens plus rien (N. H. I 1, 19),

Toutes les parties de moi-même se rassemblèrent sous ce toucher délicieux (N. H. I 14, 41),

. . . les lèvres brûlent du baiser (N. H. I 14, 41).

Er hat die Empfindung der Wärme und der Kälte:

. . . l'air se trouva si froid que ma mère fit faire du feu . . . (N. H. I 63, 119),

. . . à la campagne on souffre à la fois le froid et le chaud: on n'a point d'ombre à la promenade, et il faut se chauffer dans les maisons (N. H. I 7, 28).

Seine Tastempfindung wird abstrakter:

. . . je te sens et te touche sans cesse unie à mon sein (N. H. I 14, 41),

. . . nos âmes se sont, pour ainsi dire, touchées par tous les points, et nous avons partout senti la même cohérence (N. H. I 10, 34).

Es heißt gar:

. . . mon cœur se mouroit sous le poids de la volupté (N. H. I 14, 41) (vgl. I 1, 19; I 23, 53; III 4, 217).

Wie weit ist Rousseaus Tastempfindung noch von der Feinheit des Tastsinns Baudelaires entfernt!

Zeigen sich schon die Tastwahrnehmungen gegenüber den Äußerungen visueller und akustischer Eindrücke geringer an Zahl, wobei bei der schon vorhandenen Neigung zum Generalisieren mit dem Abnehmen der Beispiele ein Zunehmen des verallgemeinernden sprachlichen Ausdrucks hervortritt, so werden

5. die Geruchsempfindungen

in Rousseaus Stilgebung noch weniger an Zahl und noch allgemeiner.

Gerüche überhaupt sind ihm nur „des sensations foibles qui ébranlent plus l'imagination que les sens, et n'affectent pas tant par ce qu'elles donnent que par ce qu'elles font attendre (Émile II 128). Auch gelangt der Geruchssinn am spätesten zur Einwirkung (vgl. Émile II 33).

. . . la vigne en fleurs exhale au loin de plus doux parfums (N. H. I 38, 78),

. . . cette fleur parfume l'air (N. H. IV 11, 336).

Der erotisch erregte Saint-Preux hat im Zimmer der Julie Geruchsempfindungen:

. . . quel parfum presque insensible, plus doux que la rose et plus léger, s'exhale ici de toutes parts (N. H. I 54, 98).

Ebenso allgemein sind

6. die Geschmacksempfindungen

ausgedrückt. Rousseaus Geschmacksempfindungen sind durchaus einfach, und „plus nos goûts sont simples, plus ils sont universels". Der Geschmack ist für ihn der einzige Sinn, der nur auf materielle Anreizungen reagiert, nichts Imaginäres in sich schließt. „Aussi généralement les cœurs tendres et voluptueux, les caractères passionnés et vraiment sensibles, faciles à émouvoir par les autres sens, sont-ils assez tièdes sur celui-ci" (Émile II 123).

Deswegen finden sich bei Rousseau Geschmacksempfindungen nur in geringer Zahl, sie gehen leicht ins Abstrakte über:

. . . mon tendre cœur croit goûter les baisers (N. H. II 24, 200),

Ce n'est seulement qu'hier que j'ai goûté cette volupté si pure (N. H. I 55, 101),

. . . les baisers sont trop âcres, trop pénétrans . . . (N. H. I 14, 41),

. . . ta douce haleine . . . (N. H. I 55, 91),

. . . tout portoit dans mon âme l'amertume de cette séparation (N. H. I 65, 123),

. . . l'amertume de vos plaintes . . . (N. H. III 4, 216).

Vom Essen heißt es allgemein:

Nos mets sont simples, mais choisis. Il ne manque à notre table pour être somptueuse que d'être servie loin d'ici; car tout y est bon, tout y seroit rare . . (N. H. V 2, 384),

. . . la santé du corps fait trouver bons les alimens les plus simples (N. H. V 2, 389) (vgl. III 18, 238; V 12, 437 etc.).

Auch hier ist der Weg sehr weit von den einfachen Geschmacksempfindungen Rousseaus bis zu den nervösen

„Geschmackssymphonien" bei Huysmans' Des Esseintes.

Immerhin ist es bei Rousseau selten, daß nur ein Sinn allein reagiert. Im Émile (II) handelt er darüber, wie ein Sinn den andern unterstützen kann, wie beim Tasten oft das Sehen, beim Hören das Tasten mit tätig ist. So zeigen sich des öfteren mehrere Sinne in Tätigkeit:

. . . tous mes sens sont enivrés à la fois (N. H. I 54, 98),

Je suis ivre, ou plutôt insensé. Mes sens sont altérés, toutes mes facultés sont troublées par ce baiser mortel (N. H. I 14, 40),

En relisant tes lettres je perds la raison, ma tête s'égare dans un délire continuel, un feu dévorant me consume, mon sang s'allume et pétille, une fureur me fait tressaillir. Je crois te voir, te toucher, te presser contre mon sein . . . (N. H. II 16, 167).

Als Saint-Preux die Busen der Landmädchen von Vaud betrachtet, sagt er:

. . . il échappe à l'ajustement le mieux concerté quelques légers interstices par lesquels la vue opère l'effet du toucher (N. H. I 23, 54),[1])

. . . une légère empreinte de tristesse rendit ces entretiens si touchans. (N. H. I 55, 100) (vgl. I 10, 33; I 31, 66; IV 9, 328 etc.).

7. Sentir.

Besonders bedeutet das bei Rousseau überaus häufig vertretene sentir das gefühlsmäßige Affiziertwerden des ganzen Organismus durch die „sensibilité physique", wobei alle Sinne in Mitleidenschaft gezogen werden, z. B.:

---

[1]) Vergl. dazu Goethe:

. . . . . . ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand."
(Röm. Elegien V.)

. . . je voyois, je s e n t o i s tout cela (N. H. I 63, 119),

. . . je crois s e n t i r ses lèvres se presser sur ma main; je la s e n s mouiller de ses larmes . . . (N. H. III 13, 227) (vgl. I 12, 38; I 20, 46; I 52, 96; I 63, 119; II 12, 192 etc.).

Auch das sentir wird von abstrakter werdenden Momenten erregt:

. . . je sentis dans l'accent de ce discours je ne sais quoi qui n'étoit pas d'un perfide . . . (N. H. II 10, 149),

. . . concentrer au fond de mon âme le trouble que j'y sens naître (N. H. I 1, 19),

Peu à peu je sentis augmenter la mélancolie dont j'étois accablé (N. H. IV 17, 363) (vgl. I 4, 23; I 29, 63; I 53, 97; II 10, 150; II 24, 200).

Oder von Abstraktionen:

. . . être sensible au mérite (N. H. I 1, 19),

. . . une vérité que mon cœur sent fortement . . . (N. H. I 11, 34).

Das „sentir“ erregende Moment liegt in einem Objektssatz:

Je sentis dans ce cœur palpitant d'amour qu'il falloit être heureuse ou mourir (N. H. I 30, 64),

Je sentis que ma tête s'embarrassoit (N. H. II 26, 205) (vgl. I 1, 21; I 4, 24; I 10, 33 etc.).

8. Contempler.

In d e r K o n t e m p l a t i o n sind Rousseaus Sinne von höchster Spannkraft. Er ist dann „reines Subjekt des Erkennens“:

. . . Je la c o n t e m p l e r a i (Julie) tout autour de moi; je ne verrai rien que sa main n'ait touché; je baiserai les fleurs que ses pieds auront foulées; je respirerai avec la rosée un air qu'elle a respiré; son goût dans ses amusemens me rendra présens tous ses charmes, et je la trouverai partout comme elle est au fond de mon cœur (N. H. IV 11, 339),

Mon œil osa c o n t e m p l e r ce qu'il ne falloit point voir (N. H. II 1, 128),

... jouir de mes larmes et contempler mon désespoir (N. H. I 53, 109),

... le plaisir féroce de contempler mes larmes ... (N. H. I 29, 63), (vgl. 1 26, 61; II 52, 108; III 18, 248, 252; IV 6, 292).

9. Das Milieu, die Landschaft.

„L'homme passionné voit ce qu'il désire", darum sieht er von dem Milieu, in das er hineingestellt ist, nur die Züge, die seine interessierte „sensibilité" ihn sehen läßt, je nach dem momentanen Zustand seines Gefühlslebens, die großen Totalitäten, die sein Gefühl so affizieren, daß es ausströmt. Er sieht die Außenwelt durch sein momentanes „sentiment", er fühlt sein Ich in die Außenwelt hinein, so daß sie als ein Symptom der ihn momentan beherrschenden Gefühle, als ein „Reflex der Seelenzustände, als ein Ganzes der Empfindung" erscheint, „die die Einheit der Grundstimmung des Auffassenden beherrscht." [1])

Jean Paul nennt solche Landschaften „musikalisch", im Gegensatz zu den mehr plastischen der Alten, und trifft damit den Charakter der Landschaften Rousseaus (vgl. Jean Paul, Vorsch. d. Ästhet. § 74).[2])

---

[1]) Fährmann S. 58.

[2]) Von der Einwirkung des Milieus auf das fünfte Buch des „Émile" heißt es Conf. X 374: „. . . je composai dans une continuelle extase le cinquième livre de l'Émile dont je dus en grande partie le coloris assez frais à la vive impression du local où je l'écrivois".

Deswegen nennt Rousseau auch den Stil seiner Musik „champêtre", weil eben das Milieu diese Eigenschaft bedingte, und Pougin hat recht zu fragen: „Ne diroit-on pas que Rousseau prévoyait Beethoven et la Symphonie pastorale?" (S. 114).

So ist bekanntlich, um Rousseaus stilistische Art der Landschaftsschilderung klarzulegen, in „Nouvelle Héloïse I 23 und ebenda IV 17 dieselbe Landschaft symptomatisch für zwei verschiedene Gefühlsstadien des auffassenden Saint-Preux. Das erstemal ist sie die Ausstrahlung des in seiner Leidenschaft von Zweifel zerrissenen Gemüts des Saint-Preux, das zweitemal ist sie ein Symptom seines im Laufe der Zeit überwundenen, aber beim Wiedersehen der verheirateten Jugendgeliebten nur mit Mühe verhaltenen Affektes.

Betrachten wir die Schilderung der ersten Stelle, die Natur, die der von Antithesen wild zerrissene Saint-Preux sieht, und wodurch er der Geliebten ein Bild von der „situation de son âme“ gibt. Er sieht die Kontraste seines Innenlebens auch in der Natur:

„J'étois parti, triste de mes peines et consolé de votre joie; ce qui me tenoit dans un certain état de langueur qui n'est pas sans charme pour un cœur sensible. Je gravissois lentement et à pied des sentiers assez rudes... Je voulois rêver, et j'en étois toujours détourné par quelque spectacle inattendu. Tantôt d'immenses roches pendoient en ruines au-dessus de man tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondoient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvroit à mes côtés un abîme dont les yeux n'osoient sonder la profondeur. Quelquefois je me perdois dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissoit tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montroit partout la main des hommes, où l'on eût cru qu'ils n'avoient jamais pénétré: à côté d'une caverne on trouvoit des maisons; on voyoit des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées,

d'excellens fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices.

Ce n'étoit pas seulement le travail des hommes qui rendoit ces pays étranges si bizarrement contrastés: la nature sembloit encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvoit différente en un même lieu sous divers aspects.... Ajoutez à tout cela les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair-obscur du soleil et des ombres, et tous les accidens de lumière qui en résultoient le matin et le soir...

J'admirois l'empire qu'ont sur nos passions les plus vives les êtres les plus insensibles, et je méprisois la philosophie de ne pouvoir pas même autant sur l'âme qu'une suite d'objets inanimés."

Vergleichen wir dazu die zweite Stelle. Saint-Preux beginnt an Édouard mit der Erinnerung an die Vorgänge von „Nouvelle Héloïse" I 23, und dann folgt seine Schilderung:

„Ce lieu solitaire formoit un réduit sauvage et désert, mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles, et paroissent horribles aux autres. Un torrent formé par la fonte des neiges rouloit à vingt pas de nous une eau bourbeuse, et charrioit avec bruit du limon, du sable et des pierres. Derrière nous une chaîne de rochers inaccessibles séparoit l'esplanade où nous étions de cette partie des Alpes qu'on nomme les Glacières...

Des forêts de noirs sapins nous ombrageoient tristement à droite. Un grand bois de chêne étoit à gauche au delà du torrent; et au-dessus de nous cette immense plaine d'eau que le lac forme au sein des Alpes nous séparoit des riches côtés du pays de Vaud, dont la cime du majestueux Jura couronnoit le tableau.

Au milieu de ces grands et superbes objets, le petit terrain où nous étions étaloit les charmes d'un séjour riant et cham-

pêtre; quelques ruisseaux filtroient à travers les rochers, et rouloient sur la verdure en filets de cristal; quelques arbres fruitiers sauvages penchoient leurs têtes sur les nôtres; la terre humide et fraîche étoit couverte d'herbes et de fleurs. En comparant un si doux séjour aux objets qui l'environnoient, il sembloit que ce lieu désert dût être l'asile de deux amans échappés seuls au bouleversement de la nature.“

Saint-Preux gibt Julie nochmals eine Beschreibung der Landschaft, wie er sie damals im Winter in seiner unglücklichen Leidenschaft sah:

„On n'y voyoit alors ni ces fruits ni ces ombrages, la verdure et les fleurs ne tapissoient point ces compartimens, le cours de ces ruisseaux n'en formoit point les divisions, ces oiseaux n'y faisoient point entendre leurs ramages; le vorace épervier, le corbeau funèbre, et l'aigle terrible des Alpes, faisoient seuls retentir de leurs cris ces cavernes; d'immenses glaces pendoient à tous ces rochers, des festons de neige étoient le seul ornement de ces arbres: tout respiroit ici les rigueurs de l'hiver et l'horreur du frimas...“

Zum Teil erscheinen dieselben Gegenstände, aber durch ein anderes Gefühlsmoment gesehen. „... le cri des aigles“, „le ramage des oiseaux“, „le roulement des torrens qui tombent de la montagne“ werden typisch für Rousseaus landschaftgestaltende „imagination“, ebenso daß er, antithetisch, inmitten der unberührten Natur Spuren der Kultur sieht (vgl. Rêv. V 359, Rêv. VII 381).

Überhaupt sucht er in jeder Landschaft fast die Antithese seines Innenlebens (vgl. N. H. IV 3, 286; Rêv. V 359). Darüber äußert er sich einmal allgemein in den „Confessions“: „... j'étois, dans le plus riant pays du monde, installé à périr de mélancolie en peu de jours“ (Conf. XII 81).

Daß Rousseau eben in erster Linie von Gesamteindrücken ergriffen wird, bewirkt, daß er auch im Entwerfen von Landschaften leicht zu der für ihn typischen Abstraktheit übergeht, ja völlig ungegenständlich wird. Er sieht dann nicht mehr z. B. den „goldenen Ginster", die „rote Heide", sondern abstrahierend vom Einzelobjekt erhebt er bei der Totalität die Eigenschaft zum Ding. So schreibt er an Malesherbes:

„L'or des genêts et la pourpre des bruyères frappoient mes yeux d'un luxe qui touchoit mon cœur, ... la majesté des arbres qui me couvroient de leur ombre, la délicatesse des arbustes qui m'environnoient, l'étonnante variété des herbes et des fleurs que je foulois sous mes pieds, tenoient mon esprit dans une alternative continuelle d'observation et d'admiration". (Werke X 305).[1])

Jedesfalls muß Rousseau die Landschaft, die er symptomatisch entwirft, einmal erlebt, sich assimiliert haben, wie überhaupt alles, was er äußert, erlebt sein will: sonst verfällt er in völlig unanschauliche Schilderungen, wie Saint-Preux, der von seiner Weltreise zurückkehrt, sie in „Nouvelle Héloïse" IV 3 der Mme d'Orbe von den exotischen Ländern macht. Deshalb lenkt Rousseau an dieser Stelle auch sofort ein durch die Worte Saint-Preux':

„Je suis trop pressé de vous envoyer cette lettre, pour vous faire à présent un détail de mon voyage; j'ose espérer d'en avoir bientôt une occasion plus commode. Je me contente ici de vous en donner une légère idée, plus pour exciter que pour satisfaire votre curiosité."

Aber die versprochene Schilderung kommt nie, kann nicht

---

[1]) Brédif nennt die Landschaften Rousseaus „. . . une aquarelle pâle et pénétrante" (246).

kommen, weil Rousseau die fremden Länder nie mit eigenen Augen sah.

Erst Bernardin de Saint-Pierre mußte das Exotische durch das Erlebnis entdecken.

Für einen Rousseau ist es nur zu verständlich, daß er durch die Farbenpracht Venedigs „gleichgültig“ hindurchging (vgl. Conf. VIII), und Goethe hat recht, wenn er in der „Italienischen Reise“ seiner Freude darüber Ausdruck gibt, daß er Venedig nicht mit Rousseaus Augen gesehen habe.[1])

10. Ausdrucksbewegungen.

Wundt sagt darüber: „Indem sich die Gemütsbewegungen fortwährend in äußeren Bewegungen spiegeln, werden die letzteren zu einem Hilfsmittel, durch welches sich die verwandten Wesen ihre inneren Zustände mitteilen können. Alle Bewegungen, welche einen solchen Verkehr des Bewußtseins herstellen helfen, nennen wir Ausdrucksbewegungen. Diese bilden aber nicht etwa eine Bewegungsform von besonderem Ursprung, sondern sie sind immer zugleich Reflex- oder Willkürbewegungen. Es ist also einzig und allein der symptomatische Charakter, welcher sie auszeichnet. Sobald eine Bewegung ein Zeichen innerer Zustände ist, welches von einem Wesen ähnlicher Art verstanden und möglicherweise beantwortet werden kann, wird sie damit zur Ausdrucksbewegung“ (Grundzüge der Psychologie 838 f).

Auch für Rousseaus Stilgebung sind diese Ausdrucksbewegungen von Bedeutung. Die Abweichungen, die ein

---

[1]) Vgl. auch: Haas, Zfr. Spr. 26, 17; Mahrenholtz, J.-J. R., 159.

Mensch von der „constante manière d'être“ zeigt, erregen sofort sein gefühlsmäßiges Interesse, seine „sensibilité physique“ reagiert, besonders wenn diese Äußerungen, wie es für seine Weltansicht natürlich ist, sich gleich im Extrem zeigen.

Rousseau hat die Begleiterscheinungen aller seelischen Vorgänge an sich selbst kennen gelernt und wird daher durch ihre Wahrnehmung an anderen Menschen um so leichter affiziert (vgl. N. H. II 2, 130).

Seine Art der Totalwahrnehmung läßt ihn auch die äußere Wirkung von Seelenvorgängen leichter erkennen, als diese Seelenvorgänge selbst, deren Zerlegung ihm die äußerste Schwierigkeit bereiten würde. Wie mühevoll muß es für ihn sein, der er nur immer sich selbst „sondiert“, einen für ihn objektiven seelischen Vorgang in einem anderen Menschen zu analysieren, wenn er schon für „travail“ hält, eine Pflanze zu zerlegen. Jedesfalls sprechen auch für sein Gefühl die sinnfälligen Äußerungen psychischer Vorgänge ihre eigene Sprache. Durch sie wird wortlos ausgedrückt, was sich nicht in Worte kleiden läßt. „. . . que d'ardens sentimens se sont communiqués sans la froide entremise de la parole“ (N. H. V. 3, 391). Und „les affections auxquelles il a le plus de pente se distinguent mêmes par des signes physiques“ (2. Dial. 211).

Betrachten wir einige Beispiele:

. . . tout à coup je te vis pâlir, fermer tes beaux yeux, t'appuyer sur ta cousine, et tomber en défaillance (N. H. I 14, 41),

J'ai vu l'insensé se jeter à genoux au milieu de l'escalier, en baiser mille fois les marches, et d'Orbe pouvoir à peine l'arracher de cette froide pierre qu'il pressoit

de son corps, de la tête et des bras, en poussant de longs gémissemens . . . (N. H. I 65, 127),

J'arrive enfin, je vole, je m'enferme dans ma chambre, je m'assieds hors d'haleine, je porte une main tremblante sur le cachet . . . (N. H. II 22, 192),

Elle se tient jour et nuit à genoux au chevet de sa mère, l'air morne, l'œil fixé en terre, gardant un profond silence . . . (N. H. III 1, 213),

Il se jeta à genoux; il baisoit tes rideaux en sanglotant; il élevoit les mains et les yeux; il poussoit de sourds gémissemens (N. H. III 14, 230),

. . . je repris sa main. Elle tenoit son mouchoir: je le sentis fort mouillé (N. H. IV 17, 364).

Von Julie im letzten Gebet heißt es:

Elle soupira, joignit les mains, leva les yeux . . . (N. H. VI 11, 60),

. . . Claire part comme un éclair, renverse deux chaises et presque la table, saute au cou du médecin, l'embrasse, le baise mille fois en sanglotant et pleurant à chaudes larmes, et toujours avec la même impétuosité, s'ôte du doigt une bague de prix, la met au sien malgré lui, et lui dit hors d'haleine: . . . (N. H. VI, 11, 69).[1]

IV. Die Beseelung.

1. Die Beseelung der Welt, der Wirklichkeit, d. h. des Scheinbar-Objektiven.

Rousseau ist oft, nicht ganz zutreffend, als der Vater einer Beseelung der Natur geschildert worden. Die konkrete Erscheinungswelt als solche ist für ihn tot. Leblose Materie ist sie für ihn wie für Descartes. In ihr herr-

[1]) Vgl. weiter: I 16, 42; I 21, 47; I 21, 48; I 29, 63; I 37, 76; I 44, 83; I 59, 109; I 63, 118; I 63, 119; I 65, 125; I 65, 127;

schen nur die physikalischen Gesetze. Seelisches Leben hingegen pulsiert nur in seiner Welt, der sympathetischen Schöpfung seines Augenblickes, die zu erleben das ganze All für ihn da ist. „. . . tout l'univers est ici pour moi" (N. H. VI 8, 37).

Da Rousseau nicht die schaffende Naturkraft, sondern lediglich die „constante manière d'être" der natura naturata in den Dingen der realen Welt sieht, so sind diese für sein Gefühl so lange dieselben, als seine die Dinge erfassende Sensibilität in demselben Stadium beharrt. Nur wenn er durch sein Gefühl in seiner „monde idéal" Leben empfindet, äußert er dieses Symptom. „L'âme se proportionne aux objets qui l'occupent" heißt es im ersten Discours (19) (vgl. auch N. H. II 2, 130). Daher ist das Objekt nur beseelt, wenn seine fühlende Seele ihm Leben verleiht. Es selbst kann für Rousseau kein Eigenleben haben, da er, der nur sich selbst sondiert, die Objektsseele nicht würde untersuchen können. Somit dehnt Rousseau sein inneres Leben auch auf die Erscheinungswelt aus, und er kennt noch nicht die pantheistische Beseelung der Natur, sondern die Natur lebt für ihn symptomatisch, sympathetisch.[1]) Besonders gut zeigt eine Stelle des zweiten Dialogs diese Art der Naturbeseelung, die nur ein Ausfluß von Rousseaus „apercevoir par sentiment" ist. Von Jean-Jacques wird erzählt: „La nature s'habille

---

I 65, 126; I 65, 128; II 1, 128; II 10, 148 f.; II 22, 192; II 22, 193; II 28, 212; III 7, 223; III 12, 226; III 14, 229; III 18, 241; III 18, 244; III 20, 262; IV 6, 290; IV 6, 293; IV 12, 345; IV 17, 363, 364; VI 11, 49; VI 11, 50; VI 11, 51; VI 11, 60; VI 11, 63; VI 11, 68; VI 11, 69; VI 11, 72 etc.

[1]) Vgl. Rundstrœm, S. 66.

pour lui des formes les plus élégantes, se peint à ses yeux des couleurs les plus vives, se peuple pour son usage d'êtres selon son cœur" (204).

Allgemein gesprochen faßt Rousseau alles, was sein seelisches Gefühl in Mitleidenschaft zieht, als das auf, was sein Gefühl daraus macht. Durch das Medium seines Gefühls wird sein Ich identisch mit der Natur, für ihn schmückt sie sich, wenn er ihre sein Gefühl erregenden Farben sieht, für ihn erschafft sie die Wesen, die ihn affizieren. Es besteht ein Parallelismus zwischen seinem Innenleben und der Natur, die für ihn da ist.

Rousseau legt seelisches Leben in die Sinne. Oft scheint in einem Gipfelstadium der Gefühlstätigkeit sein ganzes Wesen in dem einen Sinne konzentriert, der gerade tätig ist. Aus ihm spricht dann seine Seele. — Das einfache „je l'ai vue" genügt ihm nicht, er sagt dann „mes yeux l'ont vue", weil seine Augen die Urheber der betreffenden Gefühlsbewegung sind. So „verschlingen" seine Augen mit denen Saint-Preux' die Reize der Julie (N. H. I 8, 30), sie „irren" von Schönheit zu Schönheit, um nur immer wieder auf der Geliebten zu haften (N. H. VI 7, 28; I 23, 54; I 32, 67).

Hin und wieder sind Körperteile beseelt. Der Mund ist „stumm" (N. H. III 18, 235). Rousseau fühlt, daß seine „genoux n'osent fléchir" (N. H. I 2,21), daß beim Schreiben die Hand dem Herzen zu widersprechen scheint (N. H. VI 7, 27; III 4, 216). Besonders oft ist begreiflicherweise „le cœur" der Träger seelischen Lebens. Allgemein heißt es darüber: „. . . le cœur ne suit point les sens, il les guide".

Oder Rousseau schreibt:

... mon cœur sent trop combien il est coupable ... (N. H. I 2, 21),

... mon cœur ne me reproche pas celui-ci ... (N. H. I 15, 42),

... ce cœur qui t'idolâtre, ce cœur qui vole et se prosterne sous chacun de tes pas ... (N. H. I 51, 94),

... mon cœur sans danger ne connut le danger ... (N. H. III 2, 215).[1]

In ähnlichem Sinne verwendet Rousseau das Wort „âme“:

... mon âme n'eut plus force de sentir la perte ... (N. H. III 18, 240),

... ton âme égarée et rampante s'abaisse jusqu'à la cruauté ... (N. H. II 7, 143),

... nos âmes se sont touchées par tous les points ... (N. H. I 11, 34), (vgl. I 2, 21; I 26, 60; II 17, 175 etc.).

Für Saint-Preux ist das „sentiment“ personifiziert, wenn er es apostrophiert:

O sentiment! sentiment! douce vie de l'âme! quel est le cœur de fer que tu n'as jamais touché? quel est l'infortuné mortel à qui tu n'arrachas jamais de larmes? (N. H. V 6, 420).

Das „sentiment“ „diktiert“ dem leidenschaftlichen Menschen die Briefe.

So redet Saint-Preux zu den „charmes de la première jeunesse“ (N. H. V 9, 431), zu den „temps heureux“ seiner ersten Liebe wie zu Personen seiner Gefühlswelt, weil sie in der Erinnerung seine Gefühlsregungen veranlassen.

Handelt es sich um die Beseelung eines realen Objekts, so ist in weitaus den meisten Fällen die Beziehung

[1]) Vgl. N. H. I 2, 22; I 4, 24; I 29, 58; I 32, 68; I 51, 94; I 63, 118; III 16, 233; III 20, 256; IV 6, 290; V 5, 416; V 9, 430; VI 2, 4; VI 3, 12; VI 7, 29.

auf die menschliche Psyche mit ausgedrückt, weil ja erst durch die Beziehung der Dinge auf den Menschen das wahre (geistige) Eigentum entsteht.

Von dem Totaleindruck einer Wiese heißt es:

. . . une agréable prairie réjouissoit tout à coup mes regards . . . (N. H. I 23, 50),

oder von Wäldern:

Des forêts de noirs sapins nous ombrageoient tristement (N. H. IV 17, 362), (vgl. I 23, 50; IV 17, 360; V 7, 424 und öfter).

Wenn er sympathetisch eine Winterlandschaft konstruiert, so „vertreibt" der Schnee den Ruhelosen (N. H. I 22, 49). Von den Winden sagt Rousseau-Saint-Preux:

„. . . le séchard et la froide bise entassent la neige et les glaces,"

und er fährt fort:

„. . . et toute la nature est morte à mes yeux comme l'espérance au fond de mon cœur" (N. H. I 26, 59).

Vor allem fühlt Saint-Preux die ganze Welt durch seine Leidenschaft beseelt. Er nimmt mit allen Sinnen überall die Geliebte wahr:

Julie! ma charmante Julie! je te vois, je te sens partout, je te respire avec l'air que tu as respiré; tu pénètres toute ma substance (N. H. I 54, 99),

. . . je la trouverai partout comme elle est au fond de mon cœur . . . (N. H. IV 11, 339),

. . . tout doit devenir Julie autour d'elle (N. H. 2e préf. 16).

Schließlich schmückt sich die ganze Erde für ihn in seinem Glück und kleidet sich in düstere Farben in seinem Unglück (vgl. I 10, 33; I 54; VI 7, 29).

Besonders deutlich zeigt sich diese Art der immer subjektiven sympathischen Beseelung Rousseaus in einigen Epitheten.

So nennt Saint-Preux (N. H. I 26, 59) von der Stätte seines Liebesschmerzes aus den Ort, wo die Geliebte weilt, eine „ville heureuse“, d. h. für ihn, den Unglücklichen, ist jene Stätte, nach seinem subjektiven Werturteil, eine „glückliche“. Nur sein Gefühl ermöglicht es, daß er der Stadt Juliens diese Eigenschaft des Glücklichen beilegen kann. In demselben Sinne spricht er von dem Hause Juliens als „murs fortunés“ (N. H. I 26, 60), ein Kleidungsstück, das sie trägt, nennt er „cet heureux fichu“ (N. H. I 54, 99), und er sagt: „je crois déjà sentir ce tendre cœur (de Julie) battre sous une heureuse main“ (N. H. I 54, 99). Die Weinlese in dem idealen Haushalt von Clarens bezeichnet er mit „d'heureuses vendanges“ (N. H. V 7, 423).

Erfüllt ihn ein Gegenstand mit sympathetischer Trauer, so legt er ihm die Eigenschaft des Traurigen bei. In diesem Zustande sieht er dann „de tristes ifs“ (N. H. IV 10, 307) und „de tristes masures“ (N. H. IV 17, 360), „le corbeau funèbre“ und „l'aigle terrible“ (N. H. IV 17, 363).

2. Beseelung einer Totalität als Einheit.

Wir sahen, daß Rousseau am intensivsten von einem Totaleindruck erfaßt wird. Demzufolge erscheint häufig das Generelle „tout“ als beseelte Einheit:

Tout me rappeloit à vous . . . (N. H. I 23, 55),

Tout y est agréable et riant, tout y respire l'abondance et la propreté . . . (N. H. IV 10, 307).

Gern verwendet Rousseau das „tout“, nachdem er zuvor die sein Gefühl affizierenden Einzelmomente aufgezählt, um noch einmal zusammenfassend einen Hauptaccent herauszuarbeiten:

Ta robe, ton ajustement, tes gants, ton évantail, ton

ouvrage, tout ce qui frappoit autour de toi mes regards, enchantoit mon cœur (N. H. I 38, 77),

. . . tout portoit dans mon âme l'amertume de cette séparation . . . (N. H. I 65, 123).

Le jour sombre de l'édifice, le profond silence des spectateurs, leur maintien modeste . . . tout donnoit à ce qui s'alloit passer un air de solennité (N. H. III 18, 245), (vgl. I 29, 64; IV 10, 306; V 7, 424).

Auch „rien" findet sich beseelt:

. . . rien n'étend mon être et rien ne le divise (N. H. VI 8, 37),

. . . rien ne peut détourner de mon cœur mille réflexions douloureuses . . . (N. H. IV 17, 364).

Von hier aus gelangen wir zur

3. Beseelung eines Abstrakten,

wofür bei dem zur Abstraktion neigenden Rousseau die Beispiele in größerer Zahl begegnen.

Wir trafen bereits Fälle, daß das Grün einer Landschaft lachend für ihn ist, daß das Weiß ihn blendet, daß die „chaleurs de l'automne" eine glückliche Weinernte vorbereiten (N. H. V 7, 423), daß „un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montroit partout la main des hommes" (N. H. I 23, 50).

Besonders oft sind die auf sein Gefühlsleben so bestimmend einwirkenden Affekte[1]) als die Urheber von Veränderungen beseelt.

Ganz allgemein sind für ihn „extase", „ravissement", „délire" belebt; sie „absorbent toutes ses facultés" (N. H. V 9, 431). der „enthousiasme" macht ihn sinnlos. Irgend

[1]) Wie die Sprache überhaupt, so hat auch die Rousseaus naturgemäß mehr Töne für die Affekte des Leids als der Freude.

ein „vain transport" (N. H. VI 7, 32), ein „aveugle transport (N. H. III 22, 269) ist die Ursache seines Erlebens, das im nächsten Augenblick ein „trouble involontaire" vergiftet (N. H., Amours 82), gilt doch überhaupt von ihm:

Mille mouvemens contraires m'assaillirent à la fois (N. H. IV 6, 293).

Im Besonderen sagt er:

z. B. von der Furcht:

. . . cette crainte m'afflige beaucoup plus que l'espoir (N. H. I 3, 22),

oder:

. . . une secrète angoisse étouffoit mon âme (N. H. I 37, 76),

. . . cette anxiété me suivoit partout (N. H. VI 19, 50).

Und von der Wut:

. . . la rage me fait courir de caverne en caverne (N. H. I 26, 60 f),

. . . des injures que me dicta la rage (N. H. II 10, 148).

Vom Schreck heißt es:

. . . un mortel effroi glace mon cœur (N. H. I 2, 21),

. . . un effroi secret étouffe le murmure de mon cœur (N. H. IV 15, 358),

Ce rêve a quelque chose d'effrayant qui m'inquiète et m'attriste (N. H. V 10, 435), (vgl. I 14, 41; II 6, 141; IV 6, 291).

Der Stolz vermag nicht den wahrhaft Frommen zu führen, denn:

. . . l'orgueil humain mêle des idées basses . . . aux idées sublimes . . . du grand Être (N. H. VI 6, 25).

Von der verzehrenden Wirkung des Schmerzes sagt Rousseau:

La douleur la consumoit (N. H., Amours 82).

. . . une langueur secrète s'insinue au fond de mon cœur . . . (N. H. VI 8, 41), (vgl. II 22, 193; VI 13, 76).

Der Zorn „triumphiert" (N. H. I 63, 118), eine „douce vapeur de l'espérance" berauscht das Herz.

Schließlich lebt für Rousseau auch die „passion":

. . . la passion tiroit de son propre excès la force de se vaincre (N. H. I 32, 68),

. . . le délire de la passion voile l'horreur de ma situation présente . . . (N. H. I 35, 72).

Der das Herz des Liebenden erfüllende „amour" ist Leben vermittelnd; er „entzückt" die Seele, aber auch

L'amour gémit au fond du cœur" (N. H. I 58, 109),

L'amour veut faire tout son progrès lui-même; il n'aime point que l'amitié lui épargne la moitié du chemin (N. H. VI 2, 3).

„L'amour" ist geizig (VI 2, 3), weil er sich immer nur mit einer Person befaßt, während „l'amitié" verschwenderisch ist und sich auf viele erstreckt.

L'amour et la débauche ne sauroient loger ensemble (N. H. I 50, 93),

La tristesse et l'amour consument le cœur (N. H. III 18, 237), (vgl. I 51, 94; I 63, 119; III 18, 250).

Sympathetische Beseelung anderer Abstrakta findet sich häufiger: [1])

Le crime assiège sans cesse l'homme vertueux (N. H. III 21, 264),

...mon imagination troublée confondoit le crime avec l'aveu de la passion (N. H. I 9, 31),

La conscience ne nous dit point la vérité des choses, mais la règle de nos devoirs (N. H. VI 8, 44),

. . . ma raison s'égare au sein des délices (N. H. I 31, 67),

. . . la honte a dissipé toute sa fureur (N. H. II 9, 146),

---

[1]) N. H. I 2, 21; I 3, 22; I 12, 37; I 13, 39; I 32, 68; I 57, 104; II 5, 137; II 6, 141; IV 6, 243; IV 7, 297; VI 7, 31; VI 7, 35; VI 11, 64.

... l'amitié vient au secours d'une âme agitée (N. H. II 4, 137),

... l'insinuante coquetterie affectera le langage de la tendresse (N. H. II 12, 154),

... tout ce que la sagesse et l'honnêteté pourront faire, ... ton âme le fera ... (N. H. I 6, 27),

... de tristes réflexions m'assiègent (N. H. I 26, 58).

Manchmal ist das Weltall Zeuge für die Einzigkeit der Leidenschaft Saint-Preux':

L'univers n'a jamais vu de passion soutenir cette épreuve ... (N. H. III 7, 221).

Und es heißt:

Le ciel récompense la vertu des mères par le bon naturel des enfans ... (N. H. V 3, 392),

und:

... l'avenir épouvante l'homme (N. H. I 6, 27).

Saint-Preux sagt:

... la cruelle mort m'épargna pour me perdre (N. H. III 18, 237),

aber die fromme Julie spricht zum Tod als zu einem Freunde:

O mort! viens quand tu voudras, je ne te crains plus, j'ai vécu, je t'ai prévue ... (N. H. VI 8, 37).

V. Tropen und Figuren.

Rousseau sagt in der „Origine des langues" (III), daß die ersten Anlässe, die den Menschen zum Sprechen überhaupt veranlaßten, die „passions" (d. h. Leiden und Leidenschaften) waren, und daß schon „ses premières expressions furent des tropes". Er ist sich bereits des metaphorischen Wertes alles Sprechens bewußt. Diesen Gedanken variierend schreibt Saint-Preux an Julie:

„Pour peu qu'on ait de chaleur dans l'esprit, on a besoin de métaphores et d'expressions figurées pour se faire entendre. Vos lettres mêmes en sont pleines sans que vous y songiez, et je soutiens qu'il n'y a qu'un géomètre et un sot qui puissent parler sans figures" (N. H. II 16, 164).

Die Sprache des leidenschaftlichen Menschen, wie Rousseau es ist, ergeht sich daher in Tropen und Figuren. Aber ohne daß er bewußt daran denkt, strömt sein Gefühl diese Sprachbilder aus, die sich an eine „sensation" oder eine „idée" ihren Inhalt erweiternd anknüpfen.

Rousseau selbst legt demzufolge kein bewußt-ästhetisches Gewicht auf diese Figuren, ist doch bei seiner „paresse de penser" ein bewußt-stilistisches Erschaffen dieser objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen, in denen das Vorstellungselement überwiegt[1]), ausgeschlossen; sondern in seinem „épanchement de cœur" ergeben sie sich ihm als durchaus natürlich empfindendem Menschen leicht als natürliches Gut seines Denkens, und sie entsprechen in ihrer Natürlichkeit gänzlich der Einfachheit seines Gefühls.[2])

1. Das Metaphorische[3]).

Die Metapher liegt dann vor, wenn der Sprechende in den Zusammenhang der ihn jeweils beschäftigenden Vor-

---

[1]) Elster, Vorlesungen über Deutsche Stilistik; Principien der Literaturwissenschaft.

[2]) Als auf eine ausgiebige Sammlung von Tropen und Figuren aus Rousseaus Briefen, in inhaltlicher Hinsicht, verweise ich auf die Schrift von Fritsche.

[3]) Vgl. Elster, Principien; ders., Vorlesungen. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, 110 ff (wo auch weitere Literatur).

stellungen Bestandteile solcher Vorstellungen einflicht, die einem anderen Vorstellungskomplex angehören, aber so, daß, immerhin unbewußt, ein tertium comparationis da ist.

Der assoziativen Kraft der schaffenden Psyche bietet sich durch Analogiewirkungen zu einem Vorstellungskomplex ein solcher Parallelkomplex.

Es ist natürlich, daß sich dem Schaffenden die metaphorischen Parallelgebiete aus seiner Erfahrung ergeben. Seine Weltansicht ist der entscheidende Faktor für die Bildung der metaphorischen Apperception.

Daher ist es für Rousseau natürlich, daß sich ihm aus der idealen Gefühlswelt, die er sich konstruiert, auch die Metaphern ergeben, dadurch daß er kontemplativ die Objekte seiner Innenwelt betrachtet, aber auch ohne daß er bewußt daran „denkt". Hat sich ihm einmal ein metaphorischer Parallelkomplex ergeben, so erfaßt sein Gefühl diese neue Vorstellungsreihe und fließt impetuos aus.

Da ja seine „sentimens se montent bientôt à ses idées", ist auch hier die Grenze zwischen Konkretheit und und Abstraktheit nicht scharf erkennbar, und beide Gebiete gehen leicht in einander über. So kann man Rousseaus metaphorischen Gebilden den Vorwurf einer zu geringen Sinnlichkeit nicht ersparen, weil sie zumeist nicht aus dem „Umkreis des sinnlich Erscheinenden, sondern aus dem des unsinnlichen Seelenlebens entnommen sind".[1]) Sein Gefühl, das „toujours le même" ist, führt

[1]) Vgl. Petrich 16, 18. Auf Rousseau als den Vater der Romantik paßt Petrichs Ausführung über die deutsche Romantik vollkommen.

ihn zu metaphorischen Apperceptionskomplexen, die bald typisch für ihn werden und sich durch sein ganzes literarisches Schaffen (toujours les mêmes) hindurchziehen. Aus ihnen spricht die Auffassung, die er vom Leben überhaupt hat, seine irdische Bedingtheit, seine Freudlosigkeit, sein Pessimismus.

Sein Leben und überhaupt das des „homme sensible" erscheint ihm als Sturm in dem ewigen Auf und Ab der „sensibilité" (N. H. I 26, 59), sein Schiff wird herumgeworfen vom Himmel bis in die tiefsten Abgründe.[1])

Vil jouet de l'air et des saisons, le soleil ou les brouillards, l'air couvert ou serein, régleront sa destinée, et il sera content ou triste au gré des vents (N. H. I 26, 59),

. . . je ne fais que flotter entre des passions contraires (N. H. II 4, 136), (vgl. I 2, 21; I 31, 66).

Da er der ewigen Unruhe des Wechsels müde ist, sehnt er sich nach Ruhe vor diesem „orage" in dem Schoß einer ruhigen Freundschaft:

La douce chose de couler ses jours dans le sein d'une tranquille amitié, à l'abri de l'orage des passions impétueuses (N. H. IV 10, 306).

Aber seine Schlußerkenntnis ist gewesen, daß auch

. . . le sage n'est pas plus qu'un autre à l'abri des passions (N. H. IV 12, 344).

---

[1]) Vgl. dazu noch z. B.:

Rêv. III 338: . . . jeté dans le tourbillon du monde . . .

Rêv. VII 377: . . . nager dans le chaos de mes anciennes extases.

Rêv. VIII 383: Cette vie orageuse . . .

(Rêv. VIII 390; Lettre à Cramer 13 oct. 1764, Œuvres inédites 409).

(2. Dial. 212: . . . servir de jouet à la canaille . . .)

Das Leben erscheint ihm als Last:[1])

. . . mon âme est oppressée du poids de la vie; depuis longtemps elle m'est à charge . . . (N. H. III 21, 262),

und

. . . les hommes aggravent le poids de leurs chaînes par le nombre de leurs attachemens (N. H. III 21, 264).

Den Begriff der Last überträgt er auf vieles, was seine Seele bedrückt:

Je sens d'avance le poids de votre indignation (N. H. I 2, 21),

. . . un poids insupportable me tombe tout à coup sur le cœur (N. H. V 7, 427).

Die Seufzer Juliens „bedrücken" das Herz Saint-Preux' (I 29, 63), und

„le cœur se mouroit sous le poids de la volupté (N. H. I 14, 41).

Daher faßt er sich als einen Unglücklichen auf:

Je suis comme ces malheureux dont on n'interrompt les tourmens que pour les leur rendre plus sensibles (N. H. II 22, 193),

. . . je sentis le poison qui corrompt mes sens et ma raison (N. H. I 4, 23),

oder als einen „Verwundeten" (N. H. I 12, 36; III 18, 238). Der rechte Weg des Lebens ist ein schmaler Pfad. Nur der Mensch, der die „vertu" hat, der „héros", vermag, ihn mit Sicherheit zu gehen:

. . . on se détourne d'un seul pas de la droite route; aussitôt une pente inévitable nous entraîne et nous perd; on tombe enfin dans le gouffre, et l'on se réveille épouvanté

---

[1]) Vgl. Lettre à Mme la Duchesse de Saxe-Gotha, 8 juin 1765. Œuvres inédites 432: . . . appesantir sur moi toutes sortes de chaînes . . .

Vgl. Rêv. VIII 383; N. H. I 25, 58, 59; IV 3, 287; Fritsche 25.

[2]) Vgl. Fritsche S. 24.

de se trouver couvert de crimes avec un cœur né pour la vertu (N. H. III 18, 244).

. . . Julie est au bord de l'abîme, prête à s'y voir accabler du déshonneur public. . . . Le danger augmente incessamment: . . . (N. H. I 65, 125).

Ähnlich heißt es abstrakt:

. . . cette profonde ignominie où mes terreurs m'avoient plongée . . . (N. H. I 9, 31),[1])

. . . ne cherchez point à me tirer de l'anéantissement où je suis tombé (N. H. VI 7, 32),

. . . je ne suis point tombé dans un abaissement étérnel (N. H. II 10, 150) (II 10 147; V 5, 413; VI 8, 45; vgl. Fritsche 24).

Sein Dasein ist ihm eine freudlose Dunkelheit, eine Nacht, durch die der fühlende Mensch geht, ohne daß ein Licht seinem Weg leuchtet. Den Gedanken an die Nacht, an Schatten, liebt sein Gefühl:

. . . cette nuit fatale règne au fond de mon cœur et va couvrir de son ombre le reste de ma vie (N. H. III 16, 233),

. . . douce chimère d'une âme sensible, . . . va te perdre dans la nuit des songes (N. H. II 6,142),

Quelquefois le mystère a su tendre son voile au sein de la turbulente joie et du fracas des festins (N. H. I 46, 85).[2])

So heißt es abstrakter:

Un voile sombre de consternation et de tristesse a couvert son visage (N. H. I 65, 125),

---

[1]) Conf. XII 33 . . Dans l'abîme de maux où je suis submergé . . . Vgl. Fritsche S. 25: . . . faire boire la coupe de l'ignominie. Vgl. noch N. H. I 29, 64; I 49, 91; I 65, 125; II 3, 135; III 18, 236.

[2]) Vgl. dazu die Dialoge, wo besonders das Gefühl, daß seine Erdenlaufbahn „ténèbres" sei, stark vertreten ist: Werke IX 162, 221, 252, 273, 281, 298: z. B.:

. . . tous ces tortueux souterrains, au lieu des triples murs

. . . le voile du dégoût couvrira tous tes plaisirs (N. H. II 11, 154) (vgl. I 65, 122; II 25, 203; IV 2, 282; V 5, 417).

Die Liebesleidenschaft ist für ihn ein verzehrendes und unbezwingliches Feuer:

Un feu pur et sacré brûloit nos cœurs (N. H. I 32, 68),

. . . l'amour véritable est un feu dévorant qui porte son ardeur dans les autres sentimens . . . (N. H. I 12, 39),

. . . le feu du ciel n'est pas plus vif ni plus prompt que celui qui vint à l'instant m'embraser (N. H. I 14, 41),

. . . le feu s'exhaloit avec nos soupirs de nos lèvres brûlantes (N. H. I 14, 41).[1])

Des öfteren hat Rousseau das Bild des Stromes gefühlsmäßig erfaßt. Das Leben der Stadt ist für Saint-Preux ein „torrent" (N. H. II 17, 168).

Es heißt:

L'humanité coule comme une eau pure et salutaire, et va fertiliser les lieux bas. Elle cherche toujours le niveau; elle laisse à sec ces roches arides qui menacent la campagne, et

---

de ténèbres qu'on élève avec tant d'efforts autour de lui (162).

Conf. XII 33: . . . la route obscure et tortueuse des souterrains.

Conf. XII 65: . . . ténèbres à travers lesquelles il m'est impossible de pénétrer à aucune sorte de vérité.

Rêv. VI 367: . . . je vécus dans l'obscurité . . .

Diese Beispiele vom Anfang und Ende seines Schaffens zeigen, wie sich gewisse Gefühlstypen in ihm herausbilden, die ziemlich unvariiert wiederkehren.

[1]) Dazu: . . . les baisers de feu t'éveillèrent (N. H. III 14, 236),

. . . ta lettre brûle comme ton cœur du saint amour de la vertu, et tu portes au fond du mien son ardeur céleste (N. H. II 2, 130),

. . . cette lettre adorable où ton amour et tes sentimens sont écrits en caractères de feu (N. H. I 5, 25),

. . . les premières étincelles de la fureur (N. H. II 2, 130).

ne donnent qu'une ombre nuisible ou des éclats pour écraser leurs voisins (N. H. II 27, 210).

Die Zeit ist ihm die „source de regrets éternels" (N. H. 2. préf. 13, 14; I 1, 19; I 35, 73; III 18, 255). Er fühlt, daß etwas, was mit seinem Gefühl verbunden ist, in ihm Wurzel geschlagen habe:

. . . l'honneur véritable dont toutes les racines sont au fond du cœur (N. H. I 57, 103),

J'ai beau vouloir arracher de mon cœur cette image chérie, je l'y sens trop fortement attachée: je le déchire sans le dégayer, et mes efforts pour en effacer un si doux souvenir ne font que l'y graver davantage (N. H. III 13, 227).

Die Betrachtung des Kulturellen gibt ihm Parallelvorstellungen, die er mit jener „aigreur" verfolgt, die Taine an ihm feststellt.

In der Kulturwelt fühlt er sich allein, wie in einer öden Wüste.

J'entre avec une secrète horreur dans ce vaste désert du monde. Ce chaos ne m'offre qu'une solitude affreuse, où règne un morne silence (N. H. II 14, 157) (vgl. 2e préf 10 f, 14; I 12, 36).

Er fragt, als Arzt:

. . . Dans des temps d'épidémie et de contagion, quand tout est atteint dès l'enfance, faut-il empêcher le débit des drogues bonnes aux malades, sous prétexte qu'elles pourroient nuire aux gens saines? (N. H. 2e préf. 14).

In dem „pays galant" weht ein „mauvais air" (N. H. II 20, 181), er bemerkt dort nur

larves et fantômes qui frappent l'œil un moment et disparoissent aussitôt qu'on les veut saisir. Jusqu'ici j'ai vu beaucoup de masques; quand verrai-je des visages d'hommes? (N. H. II 14, 161).[1]

---

[1]) Vgl. Fritsche 24: . . . lever le masque, . . . prend le masque de l'amitié usw.

Seine bittere Erfahrung in der Pariser Gesellschaft spricht aus mancher dieser Metaphern:

... on dévoile tous les événemens de la chronique scandaleuse ... (N. H. II 17, 169).

Er hat das Bild des Dolches, den man dort gegen den „homme sensible“ schärft, um ihn zu quälen (N. H. II 17, 169). Er weiß auch aus eigner bitterer Erfahrung, daß „le ridicule“ die schlimmste Waffe des Jahrhunderts gegen den aufrichtigen, natürlichen Menschen ist: „malheur à qui prête le flanc au ridicule (N. H. II 17, 170).[1])

In einem Bilde, in dem er antithetisch die Gegensätze in der Kulturwelt zeichnet, entwirft er das Gegenteil zu seiner reinen Natur:

C'est dans les appartemens dorés qu'on voit sensiblement les obscures manœuvres du vice, qu'il couvre de paroles fardées au milieu d'un cercle: c'est là qu'on s'instruit par quelles iniquités secrètes le puissant et le riche arrachent un reste de pain noir à l'opprimé qu'ils feignent de plaindre en public (N. H. II 27, 210).

Rousseaus Metaphern gehen leicht ins Begriffliche über:

Tes vertus sont le dernier refuge de mon innocence (N. H. I 4, 24),

... tous les désirs enflammés par vos regards s'éteignent dans les perfections de votre âme (N. H. I 9, 31).

Man wird geopfert

à la chimère des conditions (N. H. II 3, 135 f).

Es heißt ungegenständlich:

N'allons point nous perdre dans le pays des chimères ... (N. H. VI 2, 3).

Von der Tugend heißt es:

---

[1]) Vgl. Fritsche 24: ... prêter le flanc à la bourgeoisie... ... prêter le flanc de tant de côtés.

> ... la vertu est un état de guerre, et ... pour y vivre on a toujours quelque combat à rendre contre soi (N. H. VI 7, 33),

von den gesellschaftlichen Vorurteilen:

> ... quels monstres d'enfer sont ces prejugés qui dépravent les meilleurs cœurs et font taire à chaque instant la nature (N. H. I 63, 120).

2. Der Vergleich.[1])

Der Vergleich ist eine Abart der Metapher. Auch bei ihm handelt es sich, wie bei der Metapher, um parallele Vorstellungskomplexe, die sich dem Schaffenden durch Assoziationen des Bewußtseins ergeben. Aber während bei der Metapher die bildliche Vorstellung überwiegt und die eigentliche im dunklen Blickfelde des Bewußtseins verharrt, wird beim Vergleich die ursprüngliche Vorstellung durch ausdrückliche Hinzufügung herausgehoben. Er dient damit der Bestimmtheit.

Die „paresse à penser“ und die „vivacité de sentir“ läßt Rousseau naturgemäß die Metapher bevorzugen, weil sein sentiment, wenn sich ihm einmal durch „comparer“ ein neuer Vorstellungskomplex ergeben hat, hier Gelegenheit findet, ungehindert auszuströmen, bis eine neue Kontemplation den Abfluß der Vorstellungen ablöst. Dagegen scheint es, als ob Rousseaus Gefühl sich durch die Beschränkung des Vergleichs eingeengt fühlt und ihn meidet. Wenn auch eine metaphorische Vorstellungsreihe sich ihm oft erst im Anschluß an eine Vergleichsvorstellung ermöglicht (z. B. „l'humanité coule comme une eau pure et salutaire et va fertiliser . . .“), so findet sich doch die direkte Form des Vergleichs bei Rousseau seltener.

---

[1]) Wechßler, Vorlesungen über französische Stilistik. Elster, Vorlesungen über deutsche Stilistik; Prinzipien.

Es findet sich

a) der Vergleich von etwas Sinnlichem mit einem anderen Sinnlichen

als naturgemäßes „comparer" zweier „sensations", wenn es z. B. heißt: „. . . il trembloit comme la feuille" (N. H. III 15, 229), aber wiederum ohne daß Rousseau spezifiziert. Es ist verständlich, daß solche Vergleiche lediglich aus der ihn beeinflussenden Natur kommen.

Es heißt:

. . . ce sein charmant comme la rosée du ciel (N. H. I 33, 77),

Ne te vis-je pas briller entre ces jeunes beautés comme le soleil entre les astres? (N. H. I 37, 71),

Elle s'amuse pour les amuser (les enfans), comme la colombe amollit dans son estomac le grain dont elle veut nourrir ses petits (N. H. V 2, 378).

Saint-Preux sagt:

. . . je rugis comme une lionne irritée (N. H. I 26, 61).[1])

Er vergleicht sich mit einem Gefolterten (N. H. II 22, 193), einem Verwundeten (III 18, 238), Julie ist ein Opfer, „une victime impure", das zur Schlachtbank geführt wird (N. H. III 18, 244).

Er vergleicht den „sage" mit einem Lotsen:

Le seul sage sait vaincre les passions par elles-mêmes, comme un pilote fait route par les mauvais vents (N. H. IV 6, 344).

---

[1]) Aus solchen Beispielen und denen, die Fritsche S. 11 zitiert, darf man meines Erachtens nicht auf „gründliche Kenntnisse Rousseaus in der Zoologie" schließen wollen, enthalten sie doch nur allgemein bekannte zoologische Tatsachen. Rousseau erzählt selbst in den „Rêverien", daß durch die Vivisection ihm schon früh das Interesse an der Zoologie verleidet sei. Er hat an ihr, wie an der Botanik, lediglich ein kontemplatives Interesse.

Der Erzieher spricht aus ihm, wenn er Saint-Preux in seinem weltscheuen Wesen mit einem trotzigen Kinde vergleicht,

„qui se dépite contre ses maîtres“ (N. H. II 18, 177),

oder wenn er von ihm sagt:

. . . tu fais avec l'amour comme ces enfans qui chantent la nuit quand ils ont peur (N. H. V 13, 444).

b) Der Vergleich von etwas Geistigem mit etwas Sinnlichem findet sich häufiger.

Gegenstände seiner Natur zieht er vergleichend heran, wenn er sagt:

. . . Son cœur redit toujours la même chose comme une source vive qui coule sans cesse et ne s'épuise jamais (N. H. 2e préf. 7).

. . . Mille sentimens délicieux couloient de ma plume comme un intarissable torrent (N. H. II 1, 128).

Sein Glück vergleicht er immer wieder mit einem Blitz (N. H. I 14, 41; I 24, 57; I 39, 79 . . .), sein Leben mit einer Last, mit Fesseln, die ihn bedrücken, mit dem stürmischen Gewitter, in dem er keine Ruhe findet. Abstrakta vergleicht er mit etwas Sinnlichem, wenn er die Geschlechtsliebe nennt „un levain qui fermente tôt ou tard“ (N. H. 2e préf. 13), wenn es von dem „amour“ heißt: „. . . il renforce et pénètre tous les traits de l'âme comme une eau forte et corrosive“ (N. H. II 3, 134);

es heißt:

Les sens et les plaisirs grossiers seront des pièges peu dangereux pour un cœur sensible (N. H. II 11, 153),

. . . le goût est en quelque manière le microscope du jugement (N. H. I 12, 37),

. . . L'ennui, ce fléau de la solitude aussi bien que du grand monde (N. H. 2e préf. 10; II 21, 186).

Die „sagesse" und die „raison" vergleicht er mit einem „Licht" (N. H. II 4, 136), die „raison" nennt er „ce flambeau divin" (N. H. III 18, 250).

c. Der Vergleich von etwas Geistigem mit etwas Geistigem findet sich z. B., wenn Rousseau sein Leben mit dem Kampfe um sein Ideal mit dem Leben Don Quijotes vergleicht (N. H. 2e préf. 9; I 23, 53, 3e Dial. 294), wenn Saint-Preux schreibt:

. . . mes raisons ne sont qu'un froid commentaire de celles que vous m'exposâtes (N. H. I 24, 59),

. . . Ce doux enchantement s'est evanoui comme un songe (N. H. I 32, 68),

. . . les talens des hommes sont comme les vertus des drogues (N. H. V 2, 376).

In noch geringerer Verbreitung gibt es

d. den Vergleich von etwas Sinnlichem mit etwas Geistigem.

Donner und Gewitter sind ihm ein sympathetisches Bild der Seele des Weisen (N. H. I 23, 50). Den allgemeinen Eindruck des Todes, den Saint-Preux von der äußeren Natur hat, vergleicht er mit dem Zustand seiner Seele: . . . toute la nature est morte à mes yeux comme l'espérance au fond de mon cœur" (N. H. I 26, 59), und wie ein stilles, klares Gewässer unruhig wird, wenn ein Gewitter heraufzieht, so sieht das Herz Saint-Preux nicht ohne Unruhe den Veränderungen seines Schicksals entgegen. (N. H. II 15, 164).

3. Die Metonymie.

Nur in wenigen Beispielen findet sich bei Rousseau die Metonymie, ebenfalls als durchaus unbe-

wußtes, sich ihm natürlich ergebendes und daher für seinen Stil nicht wesentliches Kunstmittel. „Man darf nur bei der künstlichen Metonymie der gelehrten Dichter", sagt R. M. Meyer mit Recht, „nicht aber etwa bei der naiven, ursprünglichen Dichtung sich diesen Vorgang als ein Ersetzen des eigentlichen durch den uneigentlichen Ausdruck vorstellen. Vielmehr tritt der eigentliche Ausdruck gar nicht ins Bewußtsein. Direkt aus der Anschauung wird ein neuer (oder ungewöhnlicher) gewählt."

Rousseau bezeichnet direkt das sein Gefühl affizierende Moment, wenn er z. B. beim Anblick eines Hügels, der im Blumenschmuck prangt, unter dem Totaleindruck stehend und die einzelnen Blumen, die diesen Eindruck zusammensetzen, außer Acht lassend, spricht von „le coteau fleuri" (N. H. I 36, 75), oder wenn er sagt:

> ... deux mois d'expérience m'ont appris que mon cœur trop tendre a besoin d'amour (N. H. I 9, 31),
>
> ... trois ans d'intervalle ont fermé le cercle étroit de mes jours (N. H. II 1, 128),
>
> ... soixante ans d'honneur ne s'abandonnent pas en un quart d'heure (III 18, 242),

ferner:

> ... J'ai vu les côtes du Brésil, où Lisbonne et Londres puisent leurs trésors ... (N. H. IV 3, 286),
>
> ... On oublie son siècle (N. H. V 7, 423),
>
> ... toute la maison se rassemble ... pour danser (N. H. V 6, 421),
>
> ... Les habitans de Paris qui croient aller à la campagne n'y vont point; ils portent Paris avec eux (N. H. V 7, 422),
>
> ... un fer mortel a percé mon sein (N. H. I 19, 45).[1])

---

[1]) Vgl. weitere Beispiele bei Fritsche 26 f.
Fritsche hat Rousseaus Schaffensart verkannt, wenn er von den „glücklich gewählten Metonymien" spricht.

Drittes Kapitel.

Rousseaus persönliche Anlage.

Über die objektiven Formen des bewußt-stilistischen Schaffens, die Tropen und Figuren, ist bei Rousseau eben nicht viel zu sagen. Vielmehr sahen wir, daß seine Stilgebung durchweg die Auswirkung seines Gefühls in dem jeweilig erlebten Augenblick ist. Auf seinem subjektiven Gefühl liegt daher der Hauptnachdruck, nicht auf dem sprachlichen Objekt. Der Zustand seiner „sensibilité physique“ in dem Moment, wo das sentiment ausströmt, ist die Grundbedingung von Rousseaus Stilgebung, die alle Schwankungen anzeigt, die sein sentiment durchmacht, und alle seine seelischen Wallungen erkennen läßt. Seine Naturanlage bedingt bei ihm, daß seine Stilgebung völlig den ihn beherrschenden Affekten untersteht. Sein Stil ist ein affektischer.

Die Gewalt des Affektes läßt ihn vielerorts die regelmäßige Wortfolge des „akademischen, ruhigen Stiles“ aufgeben und im Abfluß seiner Gedanken völlig dem Verlauf seiner Kontemplationen folgen. Sprunghaft, regellos wie seine Leidenschaft, ist sein Satzbau im Affekt. Ein Schweizer könne nicht sprechen wie ein französischer Akademiker, sagt Rousseau zu seiner Rechtfertigung.

Auch in seinem affektischen Stil läßt seine natürliche Einfachheit ihn sich wiederum mit Stilmitteln begnügen,

die durchaus seinem einfachen Naturideal entsprechen. Eine Tatsache, die sich uns bei Rousseau auf Schritt und Tritt zeigte. Auch hier verfügt er nur über einfache Formen, nicht über ein bewußtes Schaffen voraussetzendes Raffinement der Figuren.

Dafür aber treten diese verhältnismäßig wenigen Formen abermals in großer Verbreitung typisch bei ihm hervor.

I. Der Kontrast.

1. Die Grundbedingung seines affektischen Stiles ist der Kontrast. Bis ins Einzelne ergibt sich aus seinem Stil der Widerspruch, jene Antithese, die, wie wir sahen, seine Persönlichkeit durchzieht, und die sich ergibt aus der Unmöglichkeit, praktisch die Einheit zwischen dem Geschehen und seinem Gefühl zu finden. Wenn die Antithese das Grundprinzip der französischen Dichtung seit der klassischen Periode ist, wo sie allerdings als rein begriffliche, logische Antithese auftritt, als Konsequenz der von Boileau auf die Dichtung übertragenen herrschenden Philosophie, so zeigt sie sich im „solitaire" von Montmorency völlig selbständig und originell, sich aus seiner natürlichen Veranlagung ergebend.

Wir hörten Rousseau selbst äußern, daß er die Antithese seiner Persönlichkeit kennt; daraus ergibt sich bei seiner Anschauung, eine einmal von der Natur geschaffene Veranlagung als gegeben und somit als gut hinzunehmen, ja sie bis zur höchsterreichbaren Gradstufe zu vervollkommnen, eine Hingabe an das antithetische Fühlen, ein Suchen nach immer neuen Gegensätzen.

Brédif hat recht, wenn er diese Haupteigenschaft des Genfers zusammenfaßt: „Il est l'antithèse incarnée“ (378).

1. Der Kontrast durchzieht zunächst die große Komposition seines Werkes. Betrachten wir ihn in dem Roman. Er ist dort verkörpert in den Personen, die Rousseau kontemplativ schafft.

Er zeichnet uns Saint-Preux und Julie als Vertreter des rein Gefühlsmäßigen. Auch zwischen ihnen besteht der Widerspruch. Während der bürgerliche Saint-Preux lediglich Gefühlsmensch ist, der den Regungen seines Gefühls willenlos untersteht, erscheint in der adligen Julie das Natürliche mehr abgetönt zu religiös mystischer Vertiefung.

Diesen beiden Vertretern des Gefühls gegenüber verkörpern Édouard und Wolmar die „raison“. Der Engländer ist der kühne Theoretiker der Freiheit, Wolmar ihm gegenüber der Vertreter des ruhigen, besonnenen Willens.

Bezeichnend genug ist, daß diese Gegensätze nach Vereinigung trachten, sind doch die Vertreter des Gefühls, Mann und Weib, miteinander durch die Liebe, ist doch der Gefühlsmensch mit dem Denker durch das Gefühl der Freundschaft verbunden. Aber am Ende bleibt auch hier der Gegensatz zwischen sentiment und raison, zwischen Natur und Kultur, ebenso ungelöst, wie im Leben Rousseaus. Auch hier findet die Einheit sich nicht. Die Kultur, d. h. der Wille des Vaters, trägt über die Natur den Sieg davon, das Mädchen reicht dem Manne des Wollens die Hand zur kulturellen Ehe. Aber das Band der natürlichen Leidenschaft bleibt, obgleich durch die Kultur unterdrückt, dennoch geistig bestehen.

So klafft hier der Riß zwischen der kulturell erzwungenen, schließlich von Julie rein verstandesmäßig aufgenommenen Ehe und der neben ihr weiter bestehenden, von der Natur berechtigten Leidenschaft.

Die ideale Einheit würde sein eine Vereinigung der durch kulturellen Standesunterschied getrennten Vertreter des natürlichen Gefühls in einer natürlichen Ehe, die allein durch die Liebe ihre Berechtigung erhält.

Aber Rousseau kannte sehr wohl die Übermacht des Kulturellen; er wußte, daß er sich ihr auch in seiner gefühlsmäßigen Einsamkeit nicht zu entziehen vermochte, daß seine erstrebte Einheit, das Ideal seiner Natur, nur ein Postulat blieb, für das die praktische Verwirklichung in seiner Zeit noch nicht möglich war.

Und so wird durch die verstandesmäßig erzwungene Heirat der Kontrast wenigstens überbrückt. In dem Idealhaushalt von Clarens vereinigt Rousseau schließlich alle diese Gegensätze zu der idealen Einheit, die er in die kulturelle Wirklichkeit umzusetzen für möglich hält.

Ferner drängt ihn sein Gefühl dazu, ein Gegenstück zu dem Liebesroman des „homme sensible" zu schaffen, um dadurch sein Ideal schärfer herauszuheben, und er schreibt, antithetisch als Anhang zur „Nouvelle Héloïse", die kurzen „Amours de Milord Édouard Bomston", die bis ins Einzelne zum Roman im Gegensatz stehen.[1])

---

[1]) Z. B. Rousseau schreibt: „Les bizarres aventures de milord Édouard à Rome étoient trop romanesques pour pouvoir être mêlées avec celles de Julie sans en gâter la simplicité. Je me contenterai donc d'en extraire et abréger ici ce qui sert à l'intelligence de deux ou trois lettres où il en est question" (78).

Die Marquise der „Amours" ist das Gegenstück zu Julie:

Die Neigung Rousseaus zur Antithese zeigt sich darin, daß er es liebt, das Für und Wider von Meinungen in einem Dialog zu verkörpern. Bekannt ist der antithetische Dialog zwischen „R." und „N." in der zweiten Vorrede zur „Nouvelle Héloïse", der sich ausnimmt wie ein Vorklang zu den „Dialogues de Rousseau sur Jean-Jacques."

Bei der Behandlung des Milieus bereits sahen wir, daß Rousseau oft die Antithese seines Innenlebens in die Landschaft hineinprojiziert (N. H. I 23, 50; IV 17).

Saint-Preux vor allem steht unter dem Kontrast in seiner Leidenschaft zu Julie:

> Que d'inexplicables contradictions dans les sentimens que vous m'inspirez! Je suis à la fois soumis et téméraire, impétueux et retenu; je ne saurois lever les yeux sur vous sans éprouver des combats en moi-même (N. H. I 10, 33).

Das antithetische Konzipieren, das Suchen nach immer neuen Gegensätzen bringt Rousseau schließlich dazu, sich mehr an den Moment des Konzipierens hingebend, den großen Gesichtspunkt einer zweckmäßigen Komposition außer acht zu lassen. Rousseau versteht nicht zu kom-

---

„La marquise, femme sans principe, mais adroite et pleine de charmes, n'épargna rien pour le retenir et en vint à bout. Le commerce adultère fut supprimé, mais les liaisons continuèrent" (78).

Als die Marquise die Liebe Édouards zu Laurette merkt, heißt es: „Alors s'éveilla cette jalousie infernale qui la fit cent fois attenter à la vie de l'un et de l'autre, et la consuma de rage jusqu'au moment de sa mort". Welcher Gegensatz zum Verhalten Juliens!

In den „amours" kommt es zum Duell zwischen Édouard und dem Marquis, das Rousseau N. H. I 52 ablehnt.

ponieren. „Comme la plupart de ses contemporains Rousseau ne sait pas composer . . . . Il manque cette liaison des parties . . . qui constitue le tout“, sagt Chuquet mit Recht (179).

2. Im besonderen aber spiegelt sich die Antithese Rousseaus im Detail innerhalb des einzelnen Satzes. Gerade hierin tritt diese Haupteigenschaft seines Geistes klar zu Tage. So einfach und natürlich sein Ich selbst ist, so naturgemäß offenbart sich auch hier seine antithetische Veranlagung, die fast jedem Satze ihr Gepräge gibt.

Gefühlsmäßig stellt er Substantiva einander gegenüber. Aus der großen Zahl der Beispiele mögen folgende genügen:

. . . je tirerai de votre bonheur . . . la consolation de mes maux (N. H. I 10, 33),

. . . mon bonheur devint ton supplice (N. H. I 31, 66),

. . . le charme de mes jours est le supplice des tiens (N. H. I 31, 67),

. . . sa vie est ma mort, et son bonheur est mon supplice (N. H. V 9, 432),

. . . je souffre et languis de douleur au sein de la félicité suprême . . . (N. H. I 31, 66),

. . . Nous ne sommes point, il est vrai, les esclaves du prince, mais ses amis, ni les tyrans du peuple, mais ses chefs (N. H. I 62, 115),

. . . je puis répondre de ses fureurs, mais non pas de son désespoir (N. H. II 2, 130),

Cette éternité de bonheur ne fut qu'un instant de ma vie . . . (N. H. III 6, 219),

Quel absurde motif de désespoir que l'espoir de terminer sa misère (N. H. III 22, 271),

La raison seule ne vous rendra pas la raison (N. H. III 23, 274).

...confonde les foiblesses d'une fille trop sensible avec les infidélités d'une femme coupable (N. H. IV 13, 350).[1])

Antithetisch steht wohl ein Adjektiv einem Substantiv gegenüber:

...voyons notre foiblesse, et nous serons forts (N. H. VI 7, 26).

Der Kontrast tritt hervor in den Epitheten, wiederum vollkommen natürlich:

Tu seras vertueux ou méprisé; je serai respectée ou guérie (N. H. I 4, 25),

... le clair-obscur du soleil et des ombres (N. H. I 23, 50),

...je serai inséparable de l'inséparable (N. H. I 36, 74),

...je crois en son caractère vif et emporté, mais vertueux et ferme (N. H. I 44, 84),

L'amour vainqueur fit le malheur de sa vie; l'amour vaincu ne la rendra que plus à plaidre ... (N. H. III 5, 219),

... un feu si pur n'a point produit de si noirs effets .. (N. H. III 6, 220),

... ces empressés fainéans (N. H. III 23, 274),

... l'amitié est prodigue, mais l'amour est avare (N. H. VI 2, 3),

Wolmar est froid, mais il n'est pas insensible... (N. H. VI 8, 46).

Es klingt fast wie Wortspielerei:

Charmante prêcheuse! — charmante, en vérité, mais prêcheuse pourtant .. (N. H. IV 2, 281).

Es heißt adverbiell:

Peu lire, et penser beaucoup à nos lectures ... est le moyen de bien digérer (N. H. I 12, 36),

---

[1]) N. H. I 3, 22; I 14, 41; I 26, 58; I 31, 66; I 31, 67; I 35, 73; I 44, 82; I 57, 107; II 15, 163; III 7, 222; III 18, 251; IV 2, 283; IV 12, 346; VI 12, 76 etc.

Ses charmes et ses discours font b e a u c o u p; sa douceur et ses vertus font d a v a n t a g e (N. H. IV 10, 309).

Der Kontrast zeigt sich in der antithetischen Gegenüberstellung der V e r b e n:

Au lieu de s o u l a g e r mes maux, je n'ai fait que les a u g m e n t e r (N. H. I 2, 20),

. . . je t'e s t i m o i s, et tu me d é s h o n o r e s (N. H. I 4, 23),

Le sort pourra bien nous s é p a r e r, mais non pas nous d é s u n i r (N. H. I 11, 34),

. . . en voulant me t r o m p e r, vous m'eussiez bientôt d é t r o m p é e (N. H. I 13, 39),

Mais t'a v o i r v u e et ne p o u v o i r t e p o s s é d e r, t'a d o r e r e t n'ê t r e q u'u n h o m m e, ê t r e a i m é e t n e p o u v o i r ê t r e h e u r e u x, h a b i t e r les mêmes lieux et n e p o u v o i r v i v r e e n s e m b l e! (N. H. I 26, 59),

Elle craignit t o u t p e r d r e e n v o u l a n t t o u t s a u v e r (N. H. III 7, 223) (vgl. I 10, 34; I 14, 40; I 18, 44; I 44, 82 etc.).

Er äußert sich in der Gegenüberstellung von V e r b a l f o r m e n:

. . . vous ne s a v e z pas, non, vous ne s a u r e z jamais ce qu'un tel sacrifice coûte à mon cœur (N. H. I 16, 42),

. . . la seule punition de s'ê t r e a i m é s est l'obligation de s'a i m e r à jamais (N. H. I 24, 57),

Le rusé n'étoit pas f â c h é d'ê t r e f â c h é (N. H. VI 2, 5),

und besonders:

Qui sait si nous a i m e r o n s ce que nous a i m o n s, si nous v o u d r o n s ce que nous v o u l o n s, si nous s e r o n s ce que nous s o m m e s . . . (N. H. VI 7, 26) (vgl. I 57, 107; III 18, 241; VI 5, 18; VI 8, 42).

R o u s s e a u liebt die a n t i t h e t i s c h e G e g e n ü b e r s t e l l u n g g a n z e r S ä t z e, zunächst o h n e v e r b i n d e n d e K o n j u n k t i o n:

Daignez être plus égale, peut-être serai-je moins tourmenté (N. H. I 1, 20),

Otez l'idée de la perfection, vous ôtez l'enthousiasme: ôtez l'estime, et l'amour n'est plus rien (I 24, 56),

. . . il n'est point coupable; c'est moi seule qui le suis (N. H. I 29, 63),

Enfin je respire, je vis; tu te portes bien, tu m'aimes . . . (N. H. II 16, 164),

Il voulut s'en aller: elle le retint (N. H. VI 11, 56).

Vor allem aber auch zeigt sich auf jeder Seite die Gegenüberstellung von Haupt- und Nebensatz durch eine antithetische Konjunktion. Folgende Beispiele mögen als besonders markante Fälle genügen:

Bien que ma raison soit à jamais perdue, bien que le trouble de mes sens s'accroisse à chaque instant, ta personne est désormais pour moi le plus charmant, mais le plus sacré depôt dont jamais mortel fut honoré (N. H. I 5, 25),

. . . nous sommes honnêtes parce que nous voulons l'être, et quoi qu'on en puisse dire, c'est le moyen de l'être plus sûrement (N. H. I 7, 28),

. . . je ne voudrois point mourir, et toutefois je me meurs (N. H. I 10, 34),

Si l'amour ne règne pas, la raison choisira seule; c'est le cas où vous êtes: si l'amour règne, la nature a déjà choisi; c'est le cas de Julie. (N. H. II 2, 132).

Je souffre pour lui, mais il en est digne; je suis coupable, mais il est vertueux; mille ennuis m'assiègent, mais sa constance me soutient. . . . (N. H. II 7, 143),

. . . je connois mon crime, et ne puis le haïr, . . . je suis foible et non dénaturée (N. H. III 14, 231),

Montrez-moi la règle de la sagesse humaine, et je vais la prendre pour guide (N. H. VI 6, 26),

. . . l'on n'est heureux qu'avant d'être heureux (N. H. VI 8, 40),

. . . nous nous aimons trop p o u r pouvoir nous gêner ainsi . . . (N. H. I 32, 69),

Pour moi, qui ne puis n i vous oublier un instant n i penser à vous s a n s des transports (N. H. I 12, 35),

Ce n'est plus n i de force n i de vertu qu'il est question, m a i s de fortune et de prudence (N. H. I 49, 92),

L'Etre éternel n e se voit n i ne s'entend; il se fait sentir; il ne parle n i aux yeux n i aux oreilles, m a i s au cœur (N. H. VI 11, 65).

In auffallender Häufigkeit sind vertreten als Konjunktionen der Antithese:

Si, et, quand,[1]) quand même, car, mais, sans que (sans), parce que, comme, tandis que, quoique, bien que, pour que (pour), soit . . soit, ou . . ou, ni . . ni.

---

[1]) Bemerkenswert erscheint, daß quand bei Rousseau in weitaus den meisten Fällen konditionale Bedeutung hat: z. B.

Mais q u a n d mon cœur seroit moins inepte à l'amour, q u a n d j'ignorerois que vos feux sont de nature à ne s'éteindre qu'avec la vie, ton amant est mon ami . . . (N. H. II 5, 139),

oder daß es sich in a l l g e m e i n t e m p o r a l e r Verwendung findet, von wo der Übergang zur k o n d i t i o n a l e n sehr schnell ist:

Q u a n d il s'agit de prudence, l'amitié vient au secours d'une âme agitée . . . (N. H. II 5, 137).

Selten nur erscheint quand in bestimmt temporaler Bedeutung in Beziehung auf ein einzelnes Ereignis:

Q u a n d nous eûmes atteint ce réduit et q u e je l'eus quelque temps contemplé: . . . (N. H. IV 17, 362).

Überhaupt ist bei ihm das geringe Vorkommen temporaler Gefüge auffallend. Nur z. B. in Nouvelle Héloïse I 23 und IV 17, wo er direkt Vorgänge erzählt, finden sich temporale Konjunktionen usw. in größerer Verwendung (ensuite, après que etc).

Ihm entgeht der Sinn für Historisch-Zeitliches, da er ja „Vergangenheit und Gegenwart in eins empfindet".

Oft enthält der Relativsatz die Antithese zum Hauptsatz:

Tu me reproches une faute que je n'ai pas commise, ou que tu commets aussi bien que moi ... (N. H. I 46, 86),

L'impossibilité d'être heureuse irrita des feux qu'elle eût dû éteindre (N. H. III 18, 237),

... je suis jeune et peux mériter un jour la considération dont je ne suis pas maintenant digne (N. H. I 3, 22).

Oder in der Präposition liegt die Antithese. Ich zitiere nur:

... le parti que dicte en pareil cas la prudence au défaut de l'espoir (N. H. I 1, 18),

... je suis si savant en dépit de vous. ... malgré la plus jalouse vigilance ... (N. H. I 23, 54).

... je crains que tu n'outrages ta Julie à force de l'aimer (N. H. II 15, 165).

Ein ne . . que bringt die Gegenüberstellung:

... le feu qui me consume ne s'éteindra qu'au tombeau (N. H. I 3, 22),

... mon bonheur ne fut qu'un éclair (N. H. I 14, 41),

... je n'ai rien vu que vous, et ne puis vous peindre que Julie (N. H. I 18, 44) etc.

Häufig findet sich die Antithese nach dem que des Komparativs:

... Je frémirois de porter la main sur tes chastes attraits plus que du plus vile inceste; et tu n'es pas dans une sûreté plus inviolable avec ton père qu'avec ton amant (N. H. I 5, 25),

... votre lettre m'a donné plus de douleur que de colère ... (N. H. II 27, 206),

On jouit moins de ce qu'on obtient que de ce qu'on espère (N. H. VI 8, 40).

Die Antithese in kontrastierenden Gegenüberstellungen

durch plus — — plus (moins — plus, mieux — — mieux usw.) mögen zeigen Beispiele wie:

Pour moi, plus j'en suis pénétré, plus mes sentimens m'élèvent (N. H. I 4, 26),

Moins vous aurez de lecture à faire, mieux il faudra la choisir (N. H. I 12, 37).

Ein bedeutsames Kennzeichen des antithetischen Denkens in Rousseau ist die Eigenart, affektisch das Gegenteil zum jeweiligen Bewußtseinsinhalt verneint vorwegzunehmen, so daß dann der Hauptinhalt in der Bejahung mit um so stärkerem Nachdruck hervortritt:

. . . ce n'est pas la mort que je crains, mais la honte d'en être digne (N. H. I 24, 56),

. . . Jure-moi donc . . . non par l'amour . . . mais par ce nom sacré de l'honneur que . . . (N. H. I 35, 73),

. . . il faut que tu connoisses mes peines, non pour les porter, mais pour les adoucir (N. H. I 37, 76),

Ce ne fut point ma raison, mais mon cœur qui fit ce choix (N. H. VI 2, 3), (vgl. I 5, 26; I 25, 57; III 20, 259 etc.).

So tritt denn das antithetische Grundprinzip des Rousseauschen Geistes in den großen Stilgebilden auf Schritt und Tritt offen zu Tage. Es ist, als ob man ihn an der Arbeit sähe, „sub dio" immer neue Antithesen suchend.

Liegt schon in der einfachen Antithese eine Parallelisierung der sie bildenden Glieder vor, so ergeben affektische Aneinanderreihungen einfacher Antithesen schließlich den Parallelismus ganzer Gefüge. Rousseaus Stil ist reich daran. Rousseau liebt den parallelen (antithetischen) Satzbau.

. . . J'étois tranquille, et pourtant j'étois près de toi: je t'adorois et ne désirois rien; je n'imaginois pas même une autre félicité que de sentir ainsi ton visage auprès du mien . . . (N. H. I 55, 100),

Le soleil se lève et ne me rend plus l'espoir de te voir; il se couche et je ne t'ai point vue. ... J'ai beau vouloir ranimer en moi l'espérance éteinte, elle ne m'offre qu'une ressource incertaine et des consolations suspectes (N. H. II 13, 155),

und besonders:

... ma mère est foible et sans autorité; je connois l'inflexible sévérité de mon père, et je ne ferai que perdre et déshonorer moi, ma famille et toi-même. Mon amie est absente, mon frère n'est plus; je ne trouve aucun protecteur au monde contre l'ennemi qui me poursuit; j'implore en vain le ciel, le ciel est sourd aux prières des foibles; tout m'abandonne à moi-même, ou plutôt tout me livre à toi: la nature entière semble être ta complice; tous mes efforts sont vains, je t'adore en dépit de moi-même (N. H. I 4, 24).[1])

Es findet sich eine Reihe paralleler Objektssätze, von einem Verbum abhängig:

Je vous ai fait voir ... que dans votre démêlé avec milord Édouard votre honneur n'est point interessé; que vous compromettez le mien en recourant à la voie des armes; que cette voie n'est ni juste, ni raisonnable, ni permise; qu'elle ne peut s'accorder avec les sentimens dont vous faites profession; qu'elle ne convient qu'à de malhonnêtes gens, qui font servir la bravoure de supplément aux vertus qu'ils n'ont pas, ou aux officiers qui ne se battent point par honneur, mais par intérêt; que ...; que ... (N. H. I 57, 107),

oder eine Reihe paralleler Relativsätze:

Souviens-toi des larmes délicieuses qui couloient de nos yeux; des palpitations qui suffoquoient nos cœurs agités, des transports qui nous élevoient au-dessus de nous-mêmes ... (N. H. II 11, 152),

Es heißt parallel antithetisch in der Frage:

---

[1]) Vgl. I 9, 31; I 50, 93; IV 10, 139; VI 11, 55 etc.

Si j'obéis, pourquoi me punit-elle? Si je refuse, que me fera-t-elle de pis? (N. H. I 65, 127),

im Ausruf:

O mon doux ami! tu vas t'éloigner de moi! . . . ô mon bien-aimé! tu vas fuir ta Julie! (N. H. II 11, 151).

Es ist indessen unmöglich, den Reichtum Rousseaus an Antithesen auf ein System bringen zu wollen, enthält doch fast jeder Satz einen Kontrast. Es lag nur daran, in den für ihn besonders charakteristischen Fällen diese Eigenschaft an einfachen Beispielen zu erweisen. — —

Es ist bereits vielerorts darauf hingewiesen worden, daß die Antithese das Grundprinzip des französischen Denkens überhaupt ist.

Die klassische Antithese des Stiles von Rousseaus Zeit ist die logische, die „antithèse scientifique", aus der die Klarheit des philosophischen Denkens spricht.[1] Sie ist sozusagen ein objektives Stilmittel. Demgegenüber ist die Antithese Rousseaus völlig selbständig, aus der Tiefe seines Wesens geboren, ein Bestandteil seines Ichs und nur aus seinem Subjekt zu begreifen.

---

[1]) Ziehen wir eine Antithese Descartes' zum Vergleich mit Rousseau heran:

J'y avois appris tout ce que les autres y apprenoient; et même, ne m'étant pas contenté des sciences qu'on nous enseignait, j'avais parcouru tous les livres . . . qui avaient pu tomber entre mes mains. Avec cela je savais les jugements que les autres faisaient de moi; et je ne voyais point qu'on m'estimât inférieur à mes condisciples, bien qu'il en eût déjà entre eux quelques-uns qu'on destinait à remplir les places de nos maîtres. Et enfin notre siècle me semblait aussi fleurissant, et aussi fertile en bons esprits, qu'ait été aucun des précédents . . . (Discours sur la méthode, Bibliotheca romanica 26) und öfter.

II. Der Stil der Übertreibung, die Hyperbel.

Ist diese innere Kontrastierung die Quintessenz von Rousseaus Wesen, so ergibt sich aus dem antithetischen Erleben ein weiteres Merkmal seines Stiles. Der so sehr zum Extrem geneigte Rousseau sucht diese Kontraste ins Extrem zu treiben, vor allem im Nacherleben seiner eigenen Werke (vgl. Cousin). Er strebt nach besonders affektstarken Ausdrücken, er „outriert". Das Kennzeichen von Rousseaus affektischem Stil ist die Hyperbel. Rousseau kann sich, wenn die Leidenschaft über ihn kommt, in hyperbolischen Ergüssen gar nicht genug tun. Deswegen spricht auch der N. der zweiten Vorrede von „une diction toujours dans les nues" und sagt zum R.: „Vous outrez à votre ordinaire".

In der „outrance" ist Rousseau vor Verstiegenheiten, ja Geschmacklosigkeiten nicht sicher.

Oder vergleichen wir die Antithese z. B. bei Schriftstellern, an deren Lektüre Rousseau sich bildete; lesen wir u. a. bei Amyot (Œuvres, Genève, 1627—35):

Et au lieu que César souilla sa vie d'un continuel violent désir de subjuguer sa patrie . . ., Alexandre ne fut poussé que de la vertu seule à commencer une guerre digne d'un grand Roy, ne visant pas à ce but de mettre le pied sur la gorge aux Grecs ains de ranger tout le monde sous un paisible et heureux Gouvernement (I 482 a).

(Vgl. I 446, I 720 b etc.).

Ich zitiere aus Fontenelle „Dialogues des Morts Anciens" (I 9): Phriné à Alexandre: J'avoue que j'ai extrèmement outré le caractère de jolie Femme; mais vous avez outré aussi celui de grand homme. Vous et moi, nous avons fait trop de conquêtes. Si je n'avois eu que deux ou trois galanteries tout au plus, cela étoit dans l'ordre, et il n'y avoit rien à redire, mais

Rousseau-Saint-Preux wird nicht müde, das Grenzenlose seiner Leidenschaft zu betonen, er genießt geradezu „des torrens de délices“ (N. H. I 5, 25), und er erzählt, daß „des torrens de plaisirs avoient inondé son cœur“ (N. H. IV 6, 291).

Die Accente, die ihm in der Leidenschaft entströmen, sind immer von höchster Steigerung. Er spricht von „des désirs sans bornes“ (N. H. I 26, 59), von „toutes les fureurs d'une passion sans bornes“ (N. H. I 51, 94). Er betont die Ewigkeit seiner Liebe, genießt in Sekunden Jahrhunderte des Glückes. Von der Stunde der Liebeserklärung an Julie spricht er:

„. . . c'est de toutes les heures de ma vie celle qui m'est la plus chère, et la seule que j'aurois voulu prolonger éternellement“ (N. H. I 54, 100).

Bei einer kurzen Entfernung fragt er:

„. . . que veux-tu qu'un cœur brûlé d'amour fasse durant tant de siècles? (N. H. I 34, 71).

Jeder mit Leidenschaft erlebte Augenblick ist der letzte, der einzige seiner Art.

---

d'en avoir assez pour rebâtir les murailles de Thèbes, c'étoit aller beaucoup plus loin qu'il ne falloit. D'autre côté, si vous n'eussiez fait que conquérir la Grèce . . . et vous en composer un État, il n'y avoit rien de mieux entendu, ni de plus raisonnable: mais de courir toujours, sans savoir où, de prendre toujours des villes, sans savoir pourquoi . . . c'est ce qui n'a pas plu à beaucoup de personnes bien sensées.

Oder vergleichen wir beliebig Le Sueur (Histoire de l'Eglise et de l'Empire, 1684—88) u. a. mehr. — — —

Vgl. auch E. Norden, Die antike Kunstprosa, 780 ff (hier finden sich viele Beispiele für die Antithese), 813 ff. Er sagt u. a.: „Parallelismus ist vielleicht der wichtigste formale Völkergedanke, den es gibt“ (814).

> „Ah! si l'on peut vivre mille ans en un quart d'heure, à quoi bon compter tristement les jours qu'on aura vécu?" (N. H. I 10, 33).

Aber doch „l'éternité de bonheur n'étoit qu'un instant de sa vie" (N. H. III 5, 219), heißt es antithetisch. Wie ein Blitz, wie ein Traum ist sie dahingegangen. Vor dem Bild der Geliebten bricht Saint-Preux in die Worte aus:

> „. . . quels torrens de flammes mes avides regards puisent dans cet objet . . .? . . . ne sens-tu pas ton charmant visage inondé des pleurs de l'amour et de la tristesse?" (N. H. II 22, 193).

Die weite Entfernung von der Geliebten erwägend schreibt er verstiegen:

> „Quand mon sang en longs ruisseaux auroit tracé cette route immense, elle m'eût paru moins longue . . ." (N. H. II 13, 155).

Immer, wenn der Schmerz über ihn kommt, ist er außer sich. Er fühlt sich von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund des Unglücks gestürzt. Er ist entweder alles oder nichts. Er lebt unter tausend unerträglichen Lasten, ist in einem „tumulte universel", glaubt das ganze Universum gegen sich in Verschwörung (N. H. IV 6, 292). Er sehnt sich mit „mille ardens soupirs" nach den „brennenden Küssen", den „brennenden Lippen" der Julie, durchirrt die Erde, aber er kehrt von den „extrémités du monde" zurück, ohne die Liebe vergessen zu haben (N. H. IV 3).

Saint-Preux allein kennt die Einzigkeit seiner Leidenschaft. Selbst Julie kenne sein Herz nicht:

> „Ah! que tu le connois mal, ce cœur qui t'idolâtre, ce cœur qui vole et se prosterne sous chacun de tes pas, ce cœur qui voudroit inventer pour toi de nouveaux hommages inconnus aux mortels!" (N. H. I 51, 94).

Er beteuert, hyperbolisch:

„Oui, j'aurois brûlé le Capitole, si tu me l'avois commandé, parce que je t'aime plus que toutes choses" (N. H. II 12, 155).

Das ganze Weltall muß Zeuge sein für die Beispiellosigkeit solcher Liebe (N. H. III 7, 221), auf die er nicht verzichten könnte, selbst wenn sich das ganze All gegen ihn vereinigte (N. H. IV 6, 292).

Im Unglück findet Julie nicht Tränen genug „pour pleurer ma faute et mon amant" (N. H. II 7, 144). Man vergießt „des torrens de larmes", unendlich oft ist das Gesicht „inondé de pleurs"; „fondre en larmes" ist etwas sehr gewöhnliches.

Wie sein Glücksgefühl grenzenlos ist, so ist gleich die Verzweiflung maßlos, in die Saint-Preux das widrige Geschick wirft.

„. . . les transports effrénés d'une passion rendue furieuse par les obstacles me jetèrent dans le plus affreux désespoir qui puisse accabler une âme . . ." (N. H. III 18, 243).

Und zu gewaltiger Hyperbel steigert sich diese Verzweiflung, als er der Ehe Juliens mit Wolmar gedenkt, die ihn seiner „félicité suprême" berauben soll:

„. . . avant que ta main se fût avilie dans ce nœud funeste abhorré par l'amour et réprouvé par l'honneur, j'irois de la mienne te plonger un poignard dans le sein; j'épuiserois ton chaste cœur d'un sang que n'auroit point souillé l'infidélité. A ce pur sang je mêlerois celui qui brûlé dans mes veines d'un feu que rien ne peut éteindre . . ." (N. H. III 16, 232).

Besonders oft greift Rousseau zu hohen Zahlenausdrücken, um die Macht seines Affektes zu erweisen. Es kommen ihm dabei fast nur die Zahlen hundert und tausend ins Bewußtsein:

C e n t fois le jour je suis tenté de me jeter à vos pieds... (N. H. I 2, 21),

C e n t fois j'ai voulu me jeter aux pieds des auteurs de mes jours; c e n t fois j'ai voulu leur ouvrir mon cœur coupable (N. H. I 4, 23),

. . . elle eût voulu être à c e n t pieds sous terre (N. H. I 63, 117).

Mehr noch outriert er mit „1000":

Que je la relise m i l l e fois, cette lettre adorable . . . (N. H. I 5, 25),

Je me sens m i l l e fois plus attendrie par vos respects que par vos transports (N. H. I 11, 34),

Saint-Preux sagt:

. . . je me serois percé le cœur m i l l e fois avant qu'un projet si barbare en eût approché (N. H. I 51, 94);

Julie fürchtet für den Geliebten in Paris:

Je frémis en songeant aux dangers de m i l l e espèces que vont courir ta vie et tes mœurs (N. H. II 11, 151),

. . . une minute, un instant suffit pour arracher de mon cœur m i l l e ardens soupirs . . . (N. H. II 22, 193),

Julie ist „tourmentée de m i l l e vains regrets" (III 18, 239).

Geradezu geschmacklos ist:

„On me dit qu'il demeuroit à Clarens. Cette nouvelle m'ôta de dessus la poitrine un poids de c i n q c e n t s livres" (N. H. IV 6, 291).

Das Hyperbolische äußert sich in den Bezeichnungen, die Saint-Preux für Julie findet. Da ergießt sich sein Gefühl in mächtigem crescendo von den einfachsten Tönen bis zu Gipfelpunkten höchster Leidenschaftlichkeit:

Sie ist ihm:

„charmante Julie" (I 10, 33), charmante amie (I 12, 36; I 60, 112; II 9, 146), charmante écolière (I 12, 38);

er nennt sie:

source de ma vie (I 26, 60),
source délicieuse de mon être (III 16, 234).

In der Unfaßbarkeit ihres Wesens ist sie ihm eine „incomparable fille“ (I 21, 47; II 12, 155; II 19, 181; IV 11, 339), und „inconcevable Julie, mystérieuse amante“ (I 31, 66 f).

Sie wird ihm die „trop belle Julie“ (I 3, 22), zugleich eine „beauté fatale“ (I 26, 59).

Sie ist ihm immer die „einzige“, „mes uniques amours“ (III 12, 226), die „chère et précieuse moitié de mon âme“ (I 31, 78), „charme et bonheur de ma vie“ (I 31, 67).

Und er steigert ihre Wertschätzung zu: „ange du ciel“ (I 42, 81),

„beauté d'ange, âme céleste!“ (I 55, 101).

Sie ist ihm „ce qu'il y a de plus doux au monde“ (I 9, 30), gar der „trône du monde“, ihren Busen nennt er ebenfalls „trône du monde“ (III 16, 232).

Er redet sie an als „objet adoré, fille enchanteresse, source de délices et de voluptés“ (II 16, 167),

und er greift zu dem hyperbolischen Wort: „O chef d'œuvre unique de la nature! divine Julie! possession délicieuse à laquelle tous les transports du plus ardent amour suffisent à peine“ (I 55, 99), (vgl. I 60, 110; II 26, 203; I 24, 57; II 1, 129; III 16, 232).

So führt die Naturanlage Rousseau zum „trop“, zum „superflu“ des Gefühls in kritikloser Hingabe an die „violence“ der „extase“, des „enthousiasme“, zur hyperbolischen Darstellung des Heiligsten, Vollkommensten, Schönsten, Ewigen. Aber zugleich macht sie es ihm unmöglich, die Abtönung zum Gegenteil zu finden, so daß er auf der anderen Seite das Bittere des Lebens zum unerträglichen Leid, ja zum „comble d'horreur“ übertreiben muß (N. H. III 1, 214).

III. Klimax und Miosis.

Rousseaus Stil ist der des gesprochenen, vom lebendigen Gefühl beseelten Wortes. Wie seine Musik durch das Prinzip der Einheit von Melodie und Gefühl in der Tonhöhenbewegung die Intensität des veranlassenden Gefühls erkennen läßt, so steht auch die Sprache Rousseaus, von seinem Standpunkt betrachtet, im letzten Grunde unter demselben Gesetz wie seine Musik.

1. Sahen wir sein Gefühl die hyperbolischen Accente höchster Leidenschaft lieben, so sehen wir es auch wie in einem musikalischen crescendo zu den Höhepunkten der Intensität anschwellen. Die Figur der aus echtem Gefühl entstehenden Klimax findet sich bei Rousseau in weitester Verbreitung:

Sein Gefühl läßt ihn gefühlsmäßig gesteigerte Substantive finden:

> . . . Un jour, une heure, un moment, peut-être . . . qui est-ce qui sait éviter son sort? (I 28, 63),
>
> Le mystère, le silence, la honte craintive, aiguisent et cachent ses doux transports (N. H. I 50, 93),
>
> . . . ne sens-tu pas tes yeux, tes joues, ta bouche, ton sein, pressés, comprimés, accablés de mes ardens soupirs? (II 22, 193),
>
> . . . c'est du premier regard de tes yeux, du premier mot de ta bouche, du premier transport de mon cœur, que s'alluma dans lui cette flamme . . . (N. H. II 13, 157),
>
> En les relisant (les lettres) je perds la raison, ma tête s'égare dans un délire continuel, un feu dévorant me consume, mon sang s'allume et petille, une fureur me fait tressaillir (N. H. II 16, 167).

Bekannt ist die mächtige Klimax:

> Dans trois heures je vais être à la merci des flots; dans trois jours je ne verrai plus l'Europe; dans trois mois je

serai dans des mers inconnues . . .; dans trois ans peut-être . . . (N. H. III 26, 275), (vgl. I 35, 74; I 57, 107; I 65, 125; II 4, 137; III 19, 255 etc.).

Es ist bemerkenswert, daß die Klimax häufig im Vokativ begegnet, was indessen durch den in der Anrede besonders lebhaften Affekt erklärlich ist:

Ma cousine, ma bienfaitrice, mon amie! (N. H. IV 3, 286), Ma cousine, ma sœur, mon amie, ma Julie! . . . (N. H. IV 13, 350), (vgl. I 29, 63; II 6, 142; III 19, 255).

Oft liegt die Klimax im Epitheton. Rousseaus Gefühl strebt auch hier Steigerung des Ausdrucks an:

. . . un air si sérieux, si froid, si glacé . . . (N. H. I 1, 20), Quelle volupté pure, continue, universelle! . . . (N. H. I 55, 100),

. . . il étoit si étonné, si saisi, si égaré . . . (N. H. I 65, 124),

. . . briser le plus doux, le plus pur, le plus sacré lien . . . (N. H. III 2, 215),

. . . cette femme si charmante, si chaste et si vertueuse . . . (N. H. IV 11, 339),

. . . il n'y eut jamais d'amie plus tendre, plus vertueuse, plus aimable . . . (N. H. IV 15, 358),

. . . un chagrin secret, un seul chagrin . . . (N. H. IV 15, 358).

Die Steigerung geschieht durch das Epitheton:

L'amour, cet amour fatal qui me perd, . . . (N. H. I 32, 68),

. . . ta beauté, ta beauté même aura son terme (N. H. I 26, 61),

. . . une fois, une seule fois . . . (N. H. I 26, 61).

. . . L'amour, l'aveugle amour . . . (N. H. VI 7, 30).

Die Klimax liegt im Verbum:

Daigne penser, parler, agir pour moi (N. H. I 63, 120),

Mais, non, tu n'en doutes pas, tu n'en peux douter . . . (N. H. II 7, 143),

. . . tu fais bouillonner mon sang, tu me fais tressaillir, tu me fais palpiter (N. H. II 12, 154),

J'arrive enfin, je vole, je m'enferme dans ma chambre, je m'assieds hors d'haleine, . . . (N. H. II 22, 192),

. . . je te divine, je te pénètre, je perce jusqu'au plus profond de ton âme . . . (N. H. IV 2, 283),

. . . je l'ai prié, pressé, conjuré, boudé, baisé, je lui ai pris les deux mains, . . . (N. H. IV 9, 303),

Je fus heureuse, je le suis, je vais l'être . . . (N. H. VI 11, 64).[1])

Schließlich sind ganze Sätze klimaktisch gesteigert:

Je ne sentis d'abord que le mal d'un amour sans espoir, . . .; j'en connus ensuite un plus grand dans la douleur de vous déplaire; et maintenant j'éprouve le plus cruel de tous dans le sentiment de vos propres peines . . . (N. H. I 3, 22).

Conserve-la-moi (la mère), parce qu'elle m'est chère, parce que mon cœur l'honore, parce que ses bontés font mon unique espérance, e t s u r t o u t p a r c e q u'e l l e est mère de ma Julie (N. H. II 19, 181), (vgl. I 6, 26; I 24, 56; I 32, 68; III 18, 235).

2. Die Wirkung der Klimax wird erhöht, wenn sie durch eine A n t i k l i m a x ergänzt wird, „eine Graduation in absteigender Linie" (R. M. Meyer 127). Es ist ein musikalisches decrescendo des Gefühls, das in der M i o s i s vorliegt. Rousseau hat die eintonige Sprachmelodie seiner Leidenschaft bis zu einem Gipfelpunkt geführt, von dem sie wieder abschwellt. Je nach der Macht des ihn beseelenden Affektes ist das crescendo der Klimax oder das decrescendo der Miosis im Zeitmaß das längere. Oft liegt bei Rousseau, nachdem der klimaktische Höhepunkt erreicht ist, ein antithetisches Ausklingen des crescendo vor:

---

[1]) Vgl. weiter I 39, 79; I 65, 125; II 4, 142; II 19, 181; IV 6, 294; V 15, 447; VI 6, 20; VI 7, 30.

Oui, je promets, je jure de faire de mon côté tous mes
< >
efforts, || pour recouvrer ma raison, *ou* concentrer au fond de mon âme le trouble que j'y sens naître (N. H. I 1, 19).

Oder die kurz ansteigende Klimax mit längerer, antithetisch fallender Miosis:

Oui, mon ami, loue-moi, admire-moi, trouve-moi belle,
< >
charmante, parfaite; || tes éloges me plaisent *sans* me séduire, *parce que* je vois qu'ils sont le langage de l'erreur *et non* de la fausseté, et que tu te trompes toi-même, *mais* que tu ne veux pas me tromper (N. H. I 46, 86).

und:

<
Tiens, ma Julie, gronde-moi, querelle-moi, bats-moi; || je
>
souffrirai tout, *mais* je n'en continuerai pas moins à te dire ce que je pense (N. H. II 19, 181).

Die superlativische Klimax:

. . . mais briser le plus doux, le plus pur, le plus sacré
< >
lien qui jamais ait uni deux cœurs; || ah! c'est un effort que l'univers entier ne m'eût pas fait faire, et qu'il n'appartenoit qu'à vous d'obtenir (N. H. III 2, 215).

Betrachten wir:

. . . tout le veut, mon cœur, mon devoir, mon bonheur, mon honneur conservé, ma raison recouvrée, mon état, mon
< >
mari, mes enfans, moi-même; je te dois tout; || tout ce que j'ai de bien me vient de toi, je ne vois rien qui ne m'y rappelle, et sans toi je ne suis plus rien (N. H. IV 1, 281).

Deutlich empfindet man das klimaktische Ansteigen vom ersten bis zum zweiten „tout" und darauf das decrescendo der Miosis vom dritten „tout" bis „rien" (vgl. I 26, 59; I 24, 57; II 21, 186; II 15, 164; VI 7, 32).

Aus allen diesen Beispielen spricht echtestes Gefühl. Es zeigt sich, daß Rousseau, der Musiker, und Rousseau, der Sprachkünstler, dieselbe Persönlichkeit bilden, die in allen künstlerischen Äußerungen einen adäquaten Ausdruck für den Moment des Erlebens anstrebt.

Um den Unterschied zwischen Rousseaus ehrlichem Gefühl, das unvermittelt aus dem Stil zu dem Gefühl des Lesers spricht, und dem Dualismus zwischen Stil und Persönlichkeit zu zeigen, wie er sich wohl in einem Stilgebilde der Zeit äußert, aus der er hervorging, möge es genügen, eine Klimax aus einem Briefe der Mme de Sévigny anzuführen (à M. de Coulanges, 15 déc. 1670). Welch' ein Unterschied zwischen Rousseaus subjektivem Stil und dem Objektiv-Tändelnden dieser Worte:

> Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui, la plus brillante, la plus digne d'envie: enfin une chose dont on ne trouve aucun exemple dans les siècles passés . . .; une chose que l'on ne peut croire à Paris (comment la pourroit-on croire à Lyon?) une chose . . .; une chose . . .

IV. Wiederholungen.[1])

Des weiteren begegnen bei Rousseau in ausgedehntester Verbreitung Fälle, wo Worte oder Wendungen

---

[1]) Wechßler, Vorlesungen über französische Stilistik; Elster, Vorlesungen über deutsche Stilistik; R. M. Meyer, Deutsche Stilistik.

vom Anfang einer Vorstellungsreise zu Anfang der folgenden Reihe oder Reihen wiederholt werden.

Es liegt hier bekanntlich eine Stilfigur vor, die die antike Rhetorik „Anaphora" nannte. Auch hier ist der Affekt das für die Wiederholung entscheidende Moment. Er bedingt, daß das Tonwort der Leidenschaft wiederholt wird.

Bei Rousseau ist die Anapher ebenfalls ein musikalisches Prinzip, sie hält das Gefühl auf der gleichen Höhe der Intensität. Dazu bringt sie noch einen Rhythmus hervor, dadurch daß durch die Wiederholung desselben gefühlsmäßig akzentuierten Ausdruckes eine taktähnliche Teilung der Reihen bewirkt wird.

1. Die einfachste Form der Wiederholung liegt vor, wenn dasselbeWort sofort wiederkehrt. Die Epizeuxis ist eine Abart der Anapher.

Wiederum finden sich diese Fälle bei Rousseau besonders häufig im Imperativ und Vokativ:

z. B. Permets, permets que je savoure le bonheur inattendu d'être aimé . . . (N. H. I 5, 25),

Julie, Julie que cet amour si vif est devenu tranquille . . . (N. H. I 8, 29),

Pense, pense Julie . . . (N. H. I 26, 61).

Reste, ah! reste, ne reviens jamais! (N. H. I 29, 63).

Dis, cruelle, dis-le-moi, si tu l'oses . . . (N. H. I 63, 120),

Viens, homme infortuné, lui a-t-il dit d'un ton pénétré, viens verser tes douleurs dans ce cœur qui t'aime. (N. H. I 65, 127).

Aber auch sonst finden sich epizeuxische Wiederholungen:

. . . ta beauté, ta beauté même aura son terme . . . (N. H. I 26, 61),

Qui sait, qui sait encore, si tes projets ne portent point sur des chimères? (N. H. I 34, 72),

Je vis, je vis en frémissant la douleur empoisonner . . . les derniers jours de ma triste mère. (N. H. III 5, 218),

C'en est trop, c'en est trop. (N. H. III 15, 231),

Il est, il est des infortunés trop privilégés pour suivre la route commune (N. H. III 21, 265).[1])

2. In größerem Maße indessen treibt das Gefühl Rousseau zu gedehnterer Verwendung der Wiederholung, zur Anapher.

Das Tonwort der Leidenschaft wird wiederholt:

Non, jamais tentation plus dangereuse ne vint assaillir mon cœur, jamais je n'éprouvai de pareilles agitations, et jamais je n'aperçus moins le moyen de les apaiser (N. H. II 4, 136),

Et je t'oublierois maintenant! maintenant qu'enivré de mon bonheur passé, son seul souvenir suffit pour me le rendre encore! maintenant qu'oppressé du poids de tes charmes je ne respire qu'en eux! maintenant que ma première âme est disparue . . .! maintenant, ô Julie! que je me dépite contre moi de t'exprimer tout ce que je sens! . (N. H. II 13, 157),

En vain sa pitié pour moi l'empêcha d'en convenir; en vain elle affectoit d'attribuer le progrès de son mal à la cause qui l'avoit produit; en vain ma cousine, gagnée, a tenu le même langage . . . (N. H. III 5, 218),

Quoi! toujours des privations et des peines! toujours des devoirs cruels à remplir! toujours fuir les gens qui nous sont chers! (N. H. VI 6, 23),

O venez, vous qui partagez ma perte, venez partager mes douleurs! venez nourrir mon cœur de vos regrets,

---

[1]) Vgl. I 8, 29; I 45, 85; I 65, 122; I 65, 125; II 15, 162; II 7, 143; II 16, 232; —

I 34, 72; I 53, 97; I 55, 100; II 19, 181; II 26, 203; III 5, 218; III 20, 262; IV 1, 280; IV 13, 349 etc.

v e n e z l'abreuver de vos larmes; . . . (N. H. VI 13, 77) (vgl. I 23, 50; I 51, 95; I 55, 101; II 4, 136; II 9, 147; II 10, 149 f; II 11, 153; III 26, 276; VI 7, 30 etc.).

Der Akzent der Wiederholung liegt wohl auf dem Fragewort:

O ù est l'homme capable de mieux faire qui pourroit se résoudre à faire si mal? O ù e s t c e l u i qui auroit laissé la choquante proposition que ce fou d'Édouard fait à Julie? O ù e s t c e l u i q u i n'auroit pas corrigé le ridicule du petit bonhomme? . . . O ù e s t c e l u i q u i n'eût pas commencé par se dire: . . . (N. H. 2e préf. 16),

. . . s a i s - t u de combien de pertes un amour pareil au mien peut te dédommager? S a i s - t u jusqu'à quel point un amant . . . peut te faire aimer la vie? c o n ç o i s - t u bien que c'est pour toi seule que je veux vivre? (N. H. III 16, 234), (vgl. I 1, 19; I 4, 24; II 2, 131; II 5, 141 etc.).

In ganzen Wendungen liegt schließlich die Anapher:

. . . e l l e f a i t p e u t - ê t r e la paix d'un domestique imprudent; e l l e f a i t p e u t - ê t r e une exhortation secrète; e l l e d e m a n d e p e u t - ê t r e une grâce pour un autre (N. H. I 26, 60),

J e v e u x ê t r e f i d è l e, p a r c e q u e c'est le premier devoir qui lie la famille de toute la société. J e v e u x ê t r e c h a s t e, p a r c e q u e c'est la première vertu qui nourrit toutes les autres. J e v e u x t o u t c e q u i se rapporte à l'ordre de la nature . . . (N. H. III 18, 247), (vgl. I 12, 38; I 44, 84; I 63, 120; III 18, 249).

Ein anaphorisches „Ne te vis-je pas — —?" durchzieht in „Nouvelle Héloïse" I 34 ein größeres Gebilde, ein anaphorisches „J'ai vu" den dritten Brief des vierten Teiles.

Rousseau äußert sich einmal über die Wirkung einer anaphorischen Wiederholung. Es handelt sich um die Wiederholung von „Quoi! je ne la verrai plus": „Mais ce „Quoi! je ne la verrai plus!" qui revenoit sans cesse

d'un ton plus douloureux, sembloit chercher au moins des consolations pour l'avenir" (N. H. I 65, 125).

3. Die Anapher ist die einfachste Form der Wiederholung, und das akzentuierende Gefühl läßt sie Rousseau leicht finden. Dagegen finden sich die ein bewußtes Schaffen voraussetzenden komplizierteren Formen der Wiederholung wie Epiphora, Anadiplosis, Epanodos, Epanastrophe usw., fast gar nicht.

Zweimal begegnet die Figur der Epanalepsis:

J'obéirai pourtant, oui, cruelle, j'obéirai" (N. H. III 3, 216), und „Je le sens, mon ami, le poids de l'absence m'accable. Je ne puis vivre sans toi, je le sens". (N. H. I 35, 58).

Es begegnet das Epanodos:

Il ne reste de nous que notre amour; l'amour seul reste, et ses charmes se sont éclipsés (N. H. III 14, 232),

und die Symploke:

le blasphème n'a-t-il rien qui vous épouvante? Cette absurdité n'a-t-elle rien qui vous révolte? (N. H. I 57, 104).

Ebenso selten kommt eine bewußt stilbildende Abart der Wiederholung, die Anominatio, vor, die Wörter desselben Stammes in Verbindung bringt. Bewußt schaffende Künstler, wie die Minnesinger, zeigen sie in häufiger Verwendung. Rousseau schreibt einmal:

Je le regardai, je regardai Julie; tous deux se regardèrent, et me rendirent un regard touchant (N. H. IV 11, 333);

Je pleurois alors ... Tu pleurois ... Infortuné, tu ne pleures plus. ... Tu n'as pas même le droit de pleurer. (N. H. V 9, 431).

Wir hörten bereits das klimaktische

Je fus heureuse, je le suis, je vais l'être (N. H. VI 11, 64),

und:

Qui sait si nous aimerons ce que nous aimons, si nous voudrons ce que nous voulons, si nous serons ce que nous sommes . . . (N. H. VI 7, 26),

wo Rousseaus antithetische Grundveranlagung die Veranlassung dazu ist, daß Formen desselben Wortes zur Kontrastwirkung einander gegenübergestellt werden.

V. Hervorhebung.

Der Affekt steigert die besonders gefühlsbetonten Wörter durch Hervorhebung zu besonderem Nachdruck. Wiederum ein durchaus natürliches Stilmittel. So heißt es z. B.:

...ce ne sont point des actions héroïques que le devoir nous demande, mais une résistance plus héroïque encore à des peines sans relâche (N. H. I 25, 57).

Die anaphorische Hervorhebung:

C'étoit dans les yeux de la fille qu'on lisoit tout ce que souffroit la mère; c'étoit elle qui la servoit les jours, qui la veilloit les nuits; c'étoit de sa main qu'elle recevoit tous les secours (N. H. III 7, 223).

Vom „Être éternel" schreibt Julie:

Rien n'existe que par celui qui est; c'est lui qui donne un but à la justice, une base à la vertu ...; c'est lui qui ne cesse de crier aux coupables que leurs crimes secrets ont été vus, ... c'est lui, c'est sa substance inaltérable qui est le vrai modèle des perfections dont nous portons tous une image en nous-mêmes (N. H. III 18, 248) (vgl. I 55, 100; III 10, 258; IV 3, 288; VI 7, 31).

Die Hervorhebung geschieht duch affektische Voranstellung:

Prendre un air grave, il t'est impossible (N. H. I 7, 28).

Häufig sind Fälle, wie:

Que j'ai souffert en l a recevant, c e t t e l e t t r e souhaitée avec tant d'ardeur (N. H. I 21, 47),

Votre main barbare a donc osé l e s rompre, c e s d o u x n œ u d s f o r m é s sous vos yeux . . . (N. H. III 3, 216),

oder:

L e s lois, l e s l o i s, jeune homme! le sage l e s méprise-t-il? (N. H. III 22, 272),

und:

Quant au petit mali . . . je veux l'appaiser, lui, de peur qu'il ne boude (N. H. V 15, 446).

Charakteristisch für Rousseaus Stil ist die A u f z ä h l u n g der sein Gefühl affizierenden Momente. Oft ist auch hierbei eine klimaktische Steigerung beteiligt:

. . . hommes, femmes, vieillards, jeunes gens, tout se prête à le considérer par toutes ses faces (N. H. II 17, 170),

La tristesse, l'ennui, les regrets, le désespoir, sont des douleurs peu durables qui ne s'enracinent jamais dans l'âme (N. H. III 22, 271),

. . . tout le veut, mon cœur, mon devoir, mon bonheur, mon honneur conservé, ma raison recouvrée, mon état, mon mari, mes enfans, moi-même . . . (N. H. IV 1, 281),

Non, milord, je le répète, rien de ce qui touche à Julie n'est indifférent pour la vertu. Ses charmes, ses talens, ses goûts, ses combats, ses fautes, ses regrets, son séjour, ses amis, sa famille, ses peines, ses plaisirs, et toute sa destinée, font de sa vie un exemple unique . . . (N. H. V 2, 372) (vgl. II 21, 188; II 23, 194; IV 3, 287; VI 7, 3).

VI. Asyndeton und Polysyndeton.[1])

1. Das Asyndeton, dessen „psychologische Wurzel in der Hast liegt, die unverbunden hervorsprudelt" (R. M.

---

[1]) Elster, Vorlesungen über deutsche Stilistik.
R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, 90.

Meyer), ist ein Kennzeichen eines gesteigerten aber verhaltenen Affektes.

Rousseau, dessen Affekt, wenn er einmal erregt ist, gleich auf die höchste Stufe steigt, wo er dann regellos dahinströmt, liebt daher das Asyndeton, während das Polysyndeton, das Zeichen eines gedämpften, ungehindert ausströmenden Affektes, nur verhältnismäßig wenig bei ihm begegnet.

Auch für das Asyndeton könnte man ein Analogon in der Musik suchen. Man könnte es dem staccato vergleichen.

Rein äußerlich ist die Eile der Gedankenfolge bei Rousseau oft durch „. . .“ gekennzeichnet.

Wir zitierten bereits asyndetische Antithesen, wie:

> . . . tu n'es pas un homme, tu n'es rien (N. H. III 22, 269),

oder:

> Il voulut s'en aller: elle le retint.

Im gesteigerten Affekt überstürzen sich die Asyndeta:

> Je dois être heureux, je le suis, j'en conviens; je ne me plains point de mon sort; tel qu'il est, je n'en changerai pas avec les rois de la terre (N. H. I 10, 34),

oder:

> . . . on ouvre! . . . on entre! . . . c'est elle! c'est elle! je l'entrevois, je l'ai vue, j'entends refermer la porte. (N. H. I 54, 99),

> . . . je les sentis se mouiller (les mains) de mes pleurs. Je ne croyois pas mes yeux faits pour en répandre. Ce furent les premiers depuis ma naissance; ce seront les derniers jusqu'à ma mort. Après en avoir versé pour Julie, il n'en faut plus verser pour rien (N. H. VI 11, 60).

Gerade die Asyndeta zeigen, daß Rousseau in der

atemlosen Hast auf dem Gipfel der Leidenschaft nichts verschweigen kann.[1])

In Asyndeten, die die seelische Erregung der Claire nach dem Tode Juliens malen, schließt der letzte Brief des letzten Teiles der „Nouvelle Héloïse":

> . . . Son cercueil ne la contient pas tout entière . . . Il attend le reste de sa proie . . . il ne l'attendra pas longtemps.[2])

Im Affekt meidet Rousseau überhaupt alle Konjunktionen, denn ein logischer, konjunktionaler Satzbau würde ihm zu gekünstelt erscheinen. Er zieht die asyndetische Aneinanderreihung der Gedanken vor, wie der natürliche Affekt sie jedem Menschen an die Hand gibt:

So braucht er z. B. statt eines konzessiven Satzgefüges einen Imperativ mit asyndetisch angegliedertem Hauptsatz:

> Retournez mes raisonnemens comme il vous plaira, entassez de votre part sophisme sur sophisme, il se trouvera toujours qu'un homme de courage n'est point un lâche . . . (N. H. I 57, 107),

oder im Sinne eines kausalen Gefüges:

> Tu l'as voulu, Julie; il faut donc te les dépeindre ces aimables Parisiennes (N. H. II 21, 281).

Konditionale Bedeutung hat:

> . . . ôtez lui la mémoire, il n'aura plus d'amour (N. H. IV 14, 356).

Im ruhigen Affekt heißt es polysyndetisch:

---

[1]) I 9, 32; I 16, 42; I 18, 44; I 29; I 30, 64; I 51, 95; I 54; I 57, 108; I 58, 120; II 13, 156; II 22, 192 f; III 8, 224; III 12, 226; III 18, 237; III 22, 296 etc.

[2]) Vgl. die Asyndeta am Schluß von Goethes „Werther", der in ähnlicher Stimmung ausklingt, wie die „Héloïse".

Montrez-moi la règle de la sagesse humaine, et je vais la prendre pour guide (N. H. VI 6, 26).

2. Viel weniger begegnet das ruhige Polysyndeton, denn nur selten ist es Rousseau in der Kontemplation möglich, die Begeisterung ruhig ausströmen zu lassen:

Enfin le premier pas est franchi, et il a été question de vous (N. H. I 22, 48),

Tout me rappeloit à vous dans ce séjour paisible, et les touchans attraits de la nature, et l'inaltérable pureté de l'air, et les mœurs simples des habitans, et leur sagesse égale et sûre, et l'aimable pudeur du sexe, et ses innocentes grâces . . . (N. H. I 23, 55).

Ruhig sagt Saint-Preux:

Telle est la situation cruelle où me plonge le sort qui m'accable, et mes sentimens qui m'élèvent, et ton père qui me méprise, et toi qui fais le charme et le tourment de ma vie (N. H. I 26, 59).

Ein Brief beginnt wohl polysyndetisch:

Et toi aussi, mon ami! et toi, l'unique espoir de mon cœur, tu viens le percer encore quand il se meurt de tristesse (N. H. II 7),

oder:

Et vous ne seriez plus ma Julie? (N. H. III 8) (vgl. I 26, 60; I 39, 79; I 55, 99; V 9, 431).

3. Dagegen findet sich sehr häufig die Verbindung des Asyndetons mit dem Polysyndeton: an eine Reihe asyndetisch aneinander geschalteter Glieder ist ein letztes Glied polysyndetisch angeschlossen, so daß nach der ruhelosen Hast des Anfangs am Ende der Affekt zur Ruhe kommt. Es liegt hier wiederum ein Fall des absteigenden Affektes, der Miosis, vor.

In einem größeren Gebilde zeigt sich dieses Prinzip:

Hélas! je jouissois d'une apparente tranquillité; soumis à

tes volontés suprêmes, je ne murmurois plus d'un sort auquel tu daignois présider. J'avois dompté les fougueuses saillies d'une imagination téméraire; j'avois couvert mes regards d'un voile, et mis une entrave à mon cœur; mes désirs n'osoient plus s'échapper qu'à demi; j'étois aussi content que je pouvois l'être. Je reçois ton billet, je vole chez ta cousine, nous nous rendons à Clarens, je t'aperçois, et mon sein palpite; le doux son de ta voix y porte une agitation nouvelle; je t'aborde comme transporté, et j'avois grand besoin de la diversion de ta cousine pour cacher mon trouble à ta mère. On parcourt le jardin, l'on dîne tranquillement, tu me rends en secret ta lettre, que je n'ose lire devant ce redoutable témoin; le soleil commence à baisser, nous fuyons tous trois dans le bois le reste de ses rayons, et ma paisible simplicité n'imaginoit pas même un état plus doux que le mien (N. H. I 14, 41).[1])

VII. Aposiopese, Ellipse, Ausruf.

Ist das Asyndeton bereits ein Zeichen für den Affekt, der zwar gesteigert ist, aber dennoch die Gedanken, die in dem Schaffenden aufsteigen, bis zu Ende verfolgt, so finden sich bei Rousseau, wiederum in der für ihn typischen Häufigkeit, Fälle einer allerhöchsten Steigerung des Affektes in der „chaleur de la composition", die Aposiopese. Eine Vorstellungsreihe kann nicht mehr bis zu ihrem Ende abfließen; sie reißt plötzlich ab, um einer anderen Platz zu machen, diese wiederum einer anderen, ohne daß auch sie zu Ende gedacht wird und so fort, bis

[1]) N. H. I 13, 40; I 14, 40; I 14, 41; I 17, 43; I 17, 44; I 19, 45; I 21, 47; I 26, 61; I 39, 78; I 43, 81; I 44, 82; I 68, 119; III 15, 231; IV 6, 290; IV 11, 339; V 9, 432. II 6, 141; II 9, 146; V 6, 421; VI 11, 60 etc.

oft in einem decrescendo der Sturm des Gefühls zur Ruhe kommt.

Besonders diese Fälle sind typisch dafür, daß Rousseau in seinem affektischen Erleben nicht Herr seiner Gedanken ist, sondern daß, nach seinem eigenen Wort, sie ihn beherrschen, daß sie ihm kommen, wie und wann sie wollen.

Kann man die Asyndeta musikalisch mit dem staccato vergleichen, so ist die Aposiopese das plötzliche Abbrechen der Melodie, wodurch in dem Herzen des Hörers die verschiedenartigsten Gefühle erweckt werden können.

Wir hatten schon Gelegenheit zu bemerken, daß Rousseaus sozusagen musikalisch-sprachliche Stimmführung einmelodisch ist und keine Harmonie kennt. Infolgedessen entbehrt er auch die Dissonanzen, die Untertöne, die in der Seele des Lesers dissonierend mitschwingen, so daß dieses plötzliche Abbrechen der Sprachmelodie in der Aposiopese als das einzige Mittel bei ihm erscheint, um etwas der Dissonanz Ähnliches im Leser hervorzubringen.

In den komplexen Stilgebilden mit der Aposiopese verbunden erscheint die sogenannte Ellipse, die nur das Tonwort des Affektes nennt.

Auch dieser Stil des höchsten Affektes kennzeichnet sich durch „. . . .“ und vor allem durch den Ausruf, der bei Rousseau geradezu in zahllosen Beispielen begegnet.

Die Beispiele mögen für sich sprechen:

> Quelquefois nos yeux se rencontrent; quelques soupirs nous échappent en même temps, quelques larmes furtives . . . O Julie! si cet accord venoit de plus loin . . . si le ciel nous avoit destinés . . . toute la force humaine . . .

„Ah! pardon je m'égare“, fügt Rousseau-Saint-Preux hinzu, um das Abgerissene der Gedanken zu entschuldigen.

. . . Mais que devins-je un moment après quand le sentis . . . la main me tremble . . . un doux frémissement . . . ta bouche de roses . . . la bouche de Julie . . . se poser, se presser sur la mienne, et mon corps serré dans tes bras! (N. H. I 14, 41),

oder:

. . . et si tu pouvois ne plus aimer ta Julie, tu lui dirois . . . oui, tu pourrois lui dire: „O, Julie! je ne . . .“ Und als erklärender Zusatz: „Mon ami, jamais je n'écrirai ce mot-là“ (N. H. I 35, 73).

Mächtig spricht die Erregung Juliens, als ihre Briefe entdeckt sind, aus Asyndeten und Aposiopesen:

. . . La honte, l'humiliation, les cuisans reproches . . . . . je supporterai tout. Mais la douleur, les larmes d'une mère éplorée . . . ô mon cœur! quels déchiremens! Elle n'attend, je ne puis tarder davantage . . . Elle voudra savoir . . . il faudra tout dire . . . Regianino sera congédié. Ne m'écris plus jusqu'à nouvel avis . . . Qui sait si jamais . . . je pourrois . . . quoi! mentir! . . . mentir à ma mère! . . . (N. H. II 28, 212).

Wir führten bereits die auf ihrem Gipfelpunkt abgerissene Klimax an, die das musikalisch Dissonierende besonders gut erweist:

. . . Dans trois heures je vais être à la merci des flots; dans trois jours je ne verrai plus l'Europe; dans trois mois je serai dans des mers inconnues où règnent d'éternels orages; dans trois ans peut-être . . . (N. H. III 26, 275).

Der kurze Brief der Claire über den Tod Juliens lautet (N. H. VI 10):

C'en est fait, homme imprudent, homme infortuné! malheureux visionnaire! Jamais vous ne la reverrez . . . le voile . . . Julie n'est . . .

Elle vous a écrit. . . .

Bei Gelegenheit der Aposiopese ist noch zu bemerken, daß sie auch im Dialog begegnet, und zwar in der ruhigsten Erzählung. Es ist, als ob dann zur Belebung des Dialogs der eine Redende dem anderen das Wort abschneidet.

... „Premièrement, repris-je, je ne comprends point comment avec de la peine et de l'argent on a pu suppléer au temps. Les arbres . . ." — „Quant à cela, dit M. de Wolmar . . . (N. H. IV 11, 329),

... „Je comprends à présent tout le reste, dis-je à Julie: mais ces eaux que je vois de toutes parts . . ." — „Elles viennent de là, reprit-elle (N. H. IV 11, 330).[1])

Ein bedeutsames Kennzeichen des affektischen Stiles ist schließlich durch ihre ausgedehnte Verbreitung

VIII. die Frage.[2])

Sie erweckt ein Spannungsgefühl, das je nach dem Grade des sie veranlassenden Affektes verschieden ist. Ihre psychologische Grundlage ist die „Unsicherheit und Ungewißheit gegenüber einem unbekannten Etwas, die sich bis zur Verzweiflung, zur Ratlosigkeit steigern kann" (Wechßler).

Auch sie ist ein einfaches Stilmittel des natürlichen

---

[1]) Vgl. N. H. I 28, 63; I 35, 73; I 47, 78; I 57, 105; I 60, 111; I 63, 120; II 2, 133; II 16, 167; II 18, 179; II 4, 137; II 10, 150; II 16, 167; II 21, 182; III 5, 219; III 26, 275 f; IV 12, 347; IV 2, 281; V 6, 418; VI 9; VI 11, 68; VI 13, 75 ff.

[2]) Vgl. Wechßler, Französische Syntax, Vorlesungen. Elster, Deutsche Stilistik, Vorlesungen.

Affektes und als solches in Rousseaus Stilgebung wiederum in typischer Häufigkeit vertreten.

Sie ist ein wesentlicher Bestandteil des Abflusses seiner Vorstellungen. Sein Gedankenabfluß zeigt jedesfalls deutlich, daß er auch die Frage „erlebt", und sie ist ein weiterer Beweis dafür, daß Rousseaus Stil der des lebendigen, gesprochenen Wortes ist.

Das durch die Frage erregte Gefühl der ungewissen Spannung kann oft sehr gering sein, besonders wenn der Schreibende nur von der gewöhnlichen Wortfolge der Aussage abweichen wollte.

So sind von ganz unbedeutendem Spannungsgefühl und nur von rhetorischem Wert Fragen wie z. B.:

> Pour une femme ordinaire, tout homme est toujours un homme; mais pour celle dont le cœur aime, il n'y a point d'homme que son amant. Que dis-je? un amant n'est-il qu'un homme? Ah! qu'il est un être bien plus sublime! . . . (N. H. I 50, 93)

Besonders dieses Beispiel zeigt, wie Rousseau auch diese fragenden Gedanken mit erlebt, um dann daran weiter fortzufahren.

Über die Ehe heißt es, antithetisch, indem eine Frage den Anlaß zu der Erörterung bildet:

> Le lien conjugal n'est-il pas le plus libre ainsi que le plus sacré des engagemens? . . . Que signifie ce sacrifice des convenances de la nature aux convenances de l'opinion? La diversité de fortune et d'état s'éclipse et se confond dans le mariage, elle ne fait rien au bonheur . . . (N. H. II 2, 131).

Jedesfalls dient bei Rousseau die Frage wesentlich zur Weiterführung des Gedankens:

> Je t'ai donc chassé, comme tu l'oses dire? Mais pour qui je l'ai fait, amant sans délicatesse? Ingrat! c'est pour un

cœur bien plus honnête qu'il ne croit être . . . (N. H. II 7, 143), —

Hélas! elle désiroit votre bonheur et le mien. Elle tenta plus d'une fois . . . Que sert de rappeler une espérance à jamais éteinte? Le ciel en avoit autrement ordonné (N. H. III 18, 240).[1])

Oft wird die Frage durch einen Imperativ eingeleitet:

Dis, froide et mystérieuse amante, tout ce que ton âme ne communique point à la mienne n'est-il pas un vol que tu fais à l'amour? (N. H. I 31, 67),

Réponds, veux-tu leur devenir semblable? (N. H. I 57, 108),

oder es heißt:

Bomston, j'en appelle à votre sagesse et à votre candeur, quelles maximes plus certaines la raison peut-elle déduire de la réligion sur la mort volontaire? (N. H. III 21, 267).

Von höherem affektischem Nachdruck ist schon die echte oder Erkundigungsfrage, die nach einer bestimmten Antwort fragt.

Affektisch fragt Julie in einer Reihe von Fragen:

Qui m'a garantie d'un effet si naturel de ma première faute? qui m'a retenue après le premier pas? qui m'a conservé ma réputation et l'estime de ceux qui me sont chers? qui m'a mise sous la sauvegarde d'un époux vertueux . . .? . . . Je le vois, je le sens.

Oder es heißt:

Mais, pour ne parler que de mon inclination particulière, souvenez-vous du moment de votre arrivée: marquai-je moins de joie à vous voir que vous n'en eûtes en m'abordant? Vous a-t-il paru que votre séjour à Clarens me fût ennuyeux ou pénible? Avez-vous jugé que je vous en visse

---

[1]) Vgl. weiter N. H. I 7, 28; I 17, 43; I 23, 52; I 33, 82; I 50, 93; I 57, 106; I 62, 116; II 2, 131; II 14, 159; IV 10, 314; V 7, 422; II 11, 152; II 12, 155; II 14, 159; II 21, 191; III 18, 243; VI 8, 45, etc.

partir avec plaisir? . . . (N. H. VI 8, 37) (vgl. I 6, 26; I 7, 29; I 23, 54; II 14, 161 f; IV 8, 302 etc.).

Der affektische Nachdruck ist gesteigert, wenn die Fragestellung geschieht, um eine gegenteilige Antwort herauszuarbeiten. Ist diese Antwort selbst gegeben, so tritt sie in um so schärferem Kontrast hervor. Die antithetische Veranlagung hat Rousseau diese Art in ausgedehntem Maße verwenden lassen. Z. B.:

Veux-tu, ma cousine, passer ta vie à pleurer cette pauvre Chaillot? . . . (N. H. I 6, 26),

Que dire? comment rompre un si pénible silence? ou plutôt n'ai-je pas tout dit, et ne m'as-tu pas trop entendue? Ah! tu en as trop vu pour ne pas deviner le reste! (N. H. I 4, 23).

Die negative Frage enthält antithetisch die bejahende Antwort:

N'as-tu pas suivi les plus pures lois de la nature? N'as-tu pas librement contracté le plus saint des engagemens? . . (N. H. I 31, 67),

Dans le sein de qui les épancherois-je (les peines), si je n'osois les verser dans le tien? N'es-tu pas mon tendre consolateur? N'est-ce pas toi qui soutiens mon courage ébranlé? . . . (N. H. I 37, 76),

Et vous ne seriez plus ma Julie? Ah! ne dites pas cela . . .! (N. H. III 19, 253),

Je veux que le devoir, la foi, l'ancienne amitié vous arrêtent . . .? Au contraire, vous vous avilirez d'autant plus que les moyens de réussir seront moins honnêtes (N. H. VI 6, 22) (vgl. I 24, 56; I 63, 120; III 19, 253; III 21, 268; III 22, 222 etc.).

Die das Gegenteil bereits enthaltende Frage wird zum affektisch ablehnenden Ausruf:

Quoi! je troublerois cet ordre aimable que j'admirois avec tant de plaisir! je souillerois ce séjour d'innocence et de paix

que j'habitois avec tant de respect! Je pourrois être assez lâche! . . . (N. H. VI 7, 30).

Besonders nachdrücklich sind solche Fälle, wo ein scharf abweisendes „non" antithetisch den Inhalt der Frage ablehnt:

„. . . puis-je te croire assez vil pour abuser de l'aveu fatal que mon désir m'arrache? Non, je te connois bien ... (N. H. I 4, 24),

As-tu pu, dis Julie, as-tu pu renoncer pour jamais? Non, non, ce tendre cœur m'aime, je le sais bien (N. H. II 2, 133) (vgl. I 20, 46; I 51, 94 f; III 16, 234; V 6, 418 etc.).

Zur Heraushebung des Gegenteils dienen Fragen, die die Form von Aussagesätzen haben. Im gesprochenen Stil unterscheiden sie sich nur durch den Satzaccent vom Aussagesatz:

J'offense donc votre honneur, pour lequel je donnerois mille fois ma vie? J'offense donc ton honneur, ingrat! qui m'as vue prête à t'abandonner le mien? (N. H. I 17, 43).

Il est donc vrai que je ne l'aime plus? (N. H. II 7, 144).

Quoi donc! ce n'est pas un mal de manquer de foi . . . ? Ce n'est pas un mal de se forcer soi-même à devenir fourbe et menteur? Ce n'est pas un mal de former des liens qui vous font désirer le mal et la mort d'autrui? ... Ce n'est pas un mal . . .? (N. H. III 18, 249).

Den höchsten Grad des Affektes verkörpern Fragen, die eine Ratlosigkeit ausdrücken. Sie sind von stark exklamatorischem Accent, der „der Überraschung, dem Staunen, der Bestürzung, dem Schrecken entspringt", somit dem Ausruf nahe und leicht in ihn übergehend.

Auf der Höhe des Affektes kennt Rousseau kein Genug in solchen Fragen. Oft stürmen sie in asyndetischer

Hast dahin, steigen klimaktisch an, sind mit der Aposiopese verbunden.

Saint-Preux sagt:

> O Julie! ô Julie! et nous ne serions pas unis? et nos jours ne couleroient pas ensemble? et nous pourrions être séparés pour toujours? . . (N. H. I 26, 60).

Die Ratlosigkeit steigt zur Verzweiflung, und die Frage wird zum ablehnenden Ausruf:

> Quoi! — je partirois sans la revoir! Quoi! je ne la reverrois plus! Non, non, nous périrons tous deux! (N. H. I 65, 125).

In einem Schwall ergehen sich solche Fragen, anklagend:

> Ah! connoissez-vous tout le mal que vous faites? Sentez-vous bien que vous m'arrachez l'âme, que ce que vous m'ôtez est sans dédommagement, et qu'il vaut mieux cent fois mourir que de ne plus vivre l'un pour l'autre? Que me parlez-vous du bonheur de Julie? en peut-il être sans le consentement du cœur? Que me parlez-vous du danger de sa mère? . . . (N. H. III 3, 216).[1]

Rousseau drückt diesen Zustand äußerster Ratlosigkeit in einem einleitenden Gedanken aus und setzt dann erst mit den Fragen ein:

> Je me trouvai alors dans un nouvel embarras, le plus pénible et le moins prévu de tous. Que lui dire? Comment débuter? Oserois-je rappeler nos anciennes liaisons . . .? Laisserois-je penser que je les eusse oubliés ou que je ne m'en souciasse plus? ... (N. H. IV 6, 294).

Strömt dagegen die Kontemplation ruhig aus, so daß nichts Überhastetes ihr anhaftet, so fließt Rousseaus Stil

---

[1]) Vgl. weiter: N. H. I 1, 19, I 4, 25; I 21, 47; I 28, 63; I 34, 71; I 51, 94; I 6, 26; I 33, 69; II 6, 141; II 7, 143; II 28, 212; III 3, 216; III 6, 219; III 15, 231; III 16, 234; III 18, 244; III 20, 262 etc.

ruhig dahin, eine Erscheinung, die besonders in den abstrakten Teilen zu Tage tritt (vergl. die „Discours", den „Contrat", „Nouvelle Héloïse" IV, VI).

Rousseau hat dann Zeit, den Gedanken ruhig nachzugehen. Es finden sich dann, da er ja alles auszudrücken pflegt, Überleitungen von einer Gedankenfolge zu einer anderen, ja manchmal sogar tritt hier und dort in einem Brief der Héloïse eine Gliederung hervor, die einer Disposition ähnlich sieht. Aus solchen Stellen spricht Rousseau der Rationalist, nicht Rousseau der Dichter.

Es heißt wohl:

> . . . Venons à l'essentiel. Vous dites que l'honneur vous défend d'accepter mes dons. Si cela est . . . (N. H. I 17, 43),

oder:

> Commençons par ce qui vous regarde . . . Venons maintenant à moi . . . Voyons encore . . . Reste à savoir, si . . . Rentrez donc en vous-même, et considérez si . . . (N. H. I 57, 102 ff),
>
> . . . D'où je conclus que . . . (N. H. I 57, 107).

Durch Nouvelle Héloïse II 27 zieht sich eine dispositive Gliederung:

> . . . Votre première erreur est d'avoir pris une mauvaise route en entrant dans le monde . . .
>
> . . . Une seconde faute plus grave encore et beaucoup moins pardonnable, est de . . .
>
> . . . Sans vous étaler contre ce défaut des préceptes de morale . . .
>
> . . . Je reviens au point important par lequel j'ai commencé cette lettre . . .

So heißt es:

> La première chose qu'on leur demande (aux domestiques)

est d'être honnêtes gens; la seconde ... la troisième ... (N. H. IV 10, 309).

... Revenons à moi ... (N. H. VI 8, 40).[1])

Oft ist der Schluß von Briefen charakteristisch. Häufig faßt ein „enfin“ die vorangehenden Ausführungen zusammen:

... Enfin, quoi qu'il en soit de mon sort, je sens que j'ai pris un charge au-dessus de mes forces (N. H. I 8, 30),

... Mais enfin tu sais ses résolutions ... (N. H. I 32, 69),

... Enfin tous avoient quelque grâce à demander ... (N. H. II 21, 189),

oder ein „en un mot“:

... En un mot, je trouvois partout de nouveaux sujets d'alarmes ... (N. H. I 33, 69),

... En un mot, si elles me déplaisoient (les Parisiennes) par tout ce qui caractérise leur sexe ... je les estime par des rapports avec le nôtre ... (N. H. II 21, 191 f),

Conclusion: si Julie n'eût point existé ... (N. H. II 21, 192).

Ein „ainsi“ faßt zusammen und führt die Ausführungen weiter:

... Ainsi, ne pouvant plus déguiser mes sentimens, je tâchai d'exciter la générosité des vôtres (N. H. I 9. 31),

... Ainsi mon amour s'augmente avec le vôtre ... (N. H I 11, 34).

---

[1]) Vgl. auch N. H. I 24, 55; II 21, 182; II 23, 193; II 5, 138; II 25, 201; III 21; IV 9, 302; VI 2, 7; VI 6, 24 f.

IV 2, 283 f: ... Je viens de t'exposer mes véritables intentions. Il reste à me justifier du reproche ...

IV 8, 301: ... Je reviens au principal sujet de ta lettre.

IV 10, 306: .. Je veux vous en donner une idée par le détail d'une économie domestique ...

Es heißt zusammenfassend, zum Abschluß:

... Il me reste encore beaucoup de choses à dire sur le même sujet; mais il faut finir cette lettre (N. H. I 50, 93 f);

oder:

... Voilà, mon bon ami, une idée abrégée, mais fidèle, du caractère de M. de Wolmar ... (N. H. III 22, 257), (vgl. IV 1, 279; IV 10, 327; VI 2, 8).[1]

---

[1]) Hin und wieder begegnet ein „Au reste" oder „En effet" zur Weiterführung der Ausführungen (I 23, 52; I 23, 53 u. ö.).

Rousseau, der Rationalist, der alles, was er denkt, wiedergibt, gibt sogar in Fußnoten Bemerkungen über den Verbleib von Briefen (vgl. N. H. I 8, 29; III 18, 239; IV 14, 354).

Er gibt Erläuterungen zu spezifisch provinziellen Ausdrücken (vgl. die Fußnoten zu „crotu" und „rêche", N. H. 45, 83, 300; vgl. die Fußnoten zu N. H. IV 17).

Viertes Kapitel.

Formale Eigenschaften von Rousseaus Sprachstil.

I. Stil und Syntax.

Es kann sich hier nur darum handeln, ein Grundprinzip der Syntax Rousseaus — denn ein solches ist zweifellos vorhanden bei seiner einfachen Naturanlage — als formale Grundlage seiner Stilgebung aufzudecken, das allgemeine Schema seines Satzes überhaupt zu entwickeln. Von da aus sind die affektischen Variationen leicht zu begreifen und einzuordnen. Für ihre ungeheure Vielseitigkeit einzelne Satzschemata aufstellen zu wollen, würde hier zu weit führen.

Rousseau, auf der Höhe seiner Stilentwicklung, denkt in Konzentration, besonders in den Teilen ruhiger Kontemplation, z. B. in den „chefs-d'œuvre de diction", wie er selbstbewußt den vierten und den sechsten Teil seines Romans nennt (Conf. IX 331), wo der Affekt ruhig ausströmt und das Gedankliche zu regelmäßigerer Ausführung Platz hat; während es nur natürlich ist, daß er im Affekt, im „bavardage de la fièvre", isoliert, ist doch die Isolierung ein natürliches Ausdrucksmittel des Affektes überhaupt — es begegneten uns solche Fälle als Aposiopesen, Ellipsen. Es genügt hier, auf die isolierenden Eindrücke hinzuweisen, die Rousseau z. B. den eindrucks-

empfindlichen Saint-Preux im Zimmer Juliens wahrnehmen läßt, im höchst gesteigerten Affekt:

> . . . Quelle taille enchanteresse! au-devant deux légers contours . . . O spectacle de volupté!
>
> . . . Empreintes délicieuses que je vous baise mille fois! . . .
>
> O désirs! ô crainte! ô palpitations cruelles! . . . on ouvre! . . . (N. H. I 54, 99).[1])

Was die konzentrierte Satzperiode Rousseaus anbetrifft, so glaube ich gezeigt zu haben, daß hier das Substrat seines Denkens die Antithese ist, die die Grundlage seiner Persönlichkeit bildet. Rousseau erneuert hiermit, wie ich glaube annehmen zu dürfen, aus sich heraus völlig selbständig, ein allgemeines formales Prinzip des menschlichen Geistes überhaupt, denn Norden sagt mit Recht, daß Parallelismus vielleicht der wichtigste formale Völ-

---

[1]) Isolierungen finden sich im Stil der ruhigen Kontemplation kaum.

Nur selten begegnen dort z. B. echte, isolierte Nominalsätze:

In der Nouvelle Héloïse nur:

. . . Autre sourire aussi malin que le premier . . . (N. H. IV 9, 306)
und:

Toujours du sens, toujours du sentiment, toujours la fermeté du sage, et toujours la douceur du chrétien. Point de prétention, point d'apprêt, point de sentence; partout la naïve expression de ce qu'elle sentoit; partout la simplicité de son cœur (N. H. VI 11, 60).

Vgl. auch Conf. VI 154: La triste maison qu'un séminaire; surtout pour qui sort de celle d'une aimable femme . . .

Autre bizarrerie . . .
und:

Émile II 103: . . . Beaucoup de jeu de nuit . . .

kergedanke ist, den es gibt (814). „Je sens en moi le contre-poids de ma destinée“ gibt die Grundformel der antithetischen Veranlagung Rousseaus, „apercevoir et sentir“ die seiner Weltansicht. Und wir sahen, daß diese Antithese auf seine Stilgebung von tiefgreifendem Einfluß ist.

Syntaktisch liegt jeder einfachen Antithese zu Grunde eine Parallelisierung ihrer Glieder, eine Parataxe:

(1) Il voulut s'en aller: elle le retint.[1])
A B
asyndetisch (Typus A B);
oder eine konjunktive Parataxe:

(2) Ils prient, et l'on vole; ils excusent, et l'on sent son tort.[2]) A × B. A × B
polysyndetisch (Typus A × B).

Diese einfachste Antithese kann erweitert werden, dadurch daß die einzelnen Glieder wiederum antithetisch zerlegt werden, wofür Rousseaus Stilgebung Beispiele in Menge aufweist, zunächst jedes Glied für sich, so daß sich aus einer parallelen Zweiteilung eine parallele Dreiteilung ergibt:

Das erste Glied der Antithese (A) erscheint geteilt in zwei Unterantithesen (a × b), konjunktiv-parataktisch, z. B.:

(3) L'Etre éternel ne se voit ni ne s'entend; il se fait sentir; A B
a×b
il ne parle ni aux yeux, ni aux oreilles; mais au cœur.[3])

---

[1]) N. H. VI 11, 57.

[2]) N. H. IV 10, 319.

[3]) N. H. VI 11, 65.

Oder das zweite Glied ist geteilt:

(4) Plus on vit (A), plus on aime à vivre même sans jouir de rien.[1]

B
a × b

Schließlich erscheinen beide Glieder der parallelen Grundantithese geteilt, so daß sich ein vierteiliger Satz ergibt: durchaus regelmäßig erscheint diese Vierteilung z. B. mit Hypotaxe in den Unterantithesen (A×B):

(5) Quand il sera temps, nous partirons pour vous aller joindre, et vous ne quitterez la maison paternelle que sous la conduite de votre époux.[2]

A × B
a × b   a × b

Ähnliche Sätze sind:

Si je ne disois rien, ils supposoient que je voulois vivre à leur manière; je n'avois qu'à dire un mot pour vivre à la mienne, sans éprouver jamais de leur part la moindre marque de répugnance ou d'étonnement (N. H. I 23, 53),

oder die Antithese:

Mais, tandis que ces chants me tenoient en extase, M. d'Orbe dormoit tranquillement dans un fauteuil, et, au milieu de mes transports, il s'est contenté, pour tout éloge, de demander si ta cousine savoit l'italien (N. H. I 47, 87),

Elle faisoit tout et paroissoit ne rien faire; elle étoit partout et ne bougeoit d'auprès d'elle (N. H. III 7, 223).[3]

Bei der auffallenden Vorliebe Rousseaus für den parallelen (antithetischen) Satzbau ergibt sich eine natür-

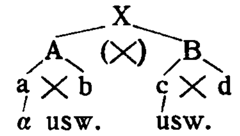
---

[1]) N. H. VI 11, 64.

[2]) N. H. II 3, 135.

[3]) Vgl. als weitere Beispiele: I 49, 91; II 11, 153; II 2, 130; IV 10, 315; VI 8, 40; VI 10, 45 etc.

liche Gliederung seines entwickelten Satzes in folgender Weise, wenn X eine typische, konzentrierte Satzperiode bedeutet, aus der sich die Unterabteilungen abzweigen:



Dieses Schema kann auf die verschiedensten Arten ausgebaut werden, A sowohl wie c können Erweiterungen erfahren durch neue Antithesen, Apposition, Relativsatz usw.; oder das Schema kann geändert werden, indem hier oder dort die Parataxe in Hypotaxe verwandelt ist, und was der Variationen mehr sind. Jedesfalls erscheint an der Stelle von a b meistenteils Hypotaxe (durch Infinitiv, Relativsatz, Objektssatz, Konjunktion, Particip).

Als ein in diesem Sinne erweitertes Schema kann z. B. gelten:

(6) Quoique toute grande passion soit sérieuse, et que l'excessive joie elle-même arrache des pleurs plutôt que des ris, je ne veux pas pour cela que l'amour soit toujours triste, mais je veux que sa gaieté soit simple, sans ornement, sans art, nue comme lui; en un mot, qu'elle brille de ses propres grâces, et non de la parure du bel esprit (N. H. II 15, 163).

Beispiele zeigt jede Seite des weiteren.

Gewaltsame Änderungen dieses Schemas, wie die Macht des Affektes sie von Rousseau erzwingt, haben wir bereits im dritten Kapitel als Anaphern, Asyndeta, Aposiopesen, Ellipsen, Fragen usw. kennen gelernt. Es genügt, hier auf die dort zitierten Beispiele zu verweisen.

So ist Rousseaus Stil bis in die Einzelheit des Satzes ein unmittelbarer Spiegel seiner Persönlichkeit. „Votre lettre", schreibt Saint-Preux einmal an Julie, „est comme votre vie sublime et rampante". Wie Rousseaus Stil überhaupt verschiedenartig ist nach der Summe der im Moment des Schaffens in ihm lebendigen Kräfte, so zeigt auch sein Satzbau ebensolche verschiedenen Strukturen im einzelnen. Nur die Antithese ist das immer hervortretende Grundprinzip.

II. Der Lautwert von Rousseaus Sprachstil.

Es ist schon oft auf den Wohlklang von Rousseaus Prosa hingewiesen worden.[1])

Rousseaus Eigenschaft als Musiker und sein Stil als der des lebendigen Wortes bringen es mit sich, daß das Gehör in seiner Stilgebung eine ausschlaggebende Rolle spielt, und daher ist es nur natürlich, daß der Sprachstil des Verfassers eines „Devin du village" musikalische Elemente zeigt.

Wir lernten schon Rousseaus Auffassung von der Musik kennen, nach der seine Sprache einer einmelodischen, tonischen Bewegung vergleichbar ist, und sahen bereits, in wie hohem Maße, sozusagen dynamisch-musikalisch, sein affektischer Stil ist — nach der Seite der Tonintensität; das zeigten Klimax, Miosis, Anapher usw. „Le sens n'est qu'à moitié dans les mots, toute la force est dans les accens" (Orig. d. l. XI).

---

[1]) Vgl. Erich Schmidt, Brédif, Chuquet, Fouquet.

Es bleibt noch übrig, den Verhältnissen der Tonqualitäten in Rousseaus Sprache nachzugehen. In Beziehung auf den „Devin" spricht er selbst einmal von dem „parfait accord des paroles et de la musique" (1. Dial. 116), und was er an der angezogenen Stelle, diese Erkenntnis von seinem Wesen verallgemeinernd, von sich selbst sagt: „Le musicien a partout pensé, senti, parlé comme le poète", das gilt umgekehrt von ihm als Schriftsteller: Rousseau der Schriftsteller hat überall gedacht, gefühlt, gesprochen wie Rousseau der Musiker. Wir bemerkten schon, daß Rousseaus romantische Landschaften „musikalisch" sind.

Rousseaus Gefühl beseelt die Worte seiner Sprache wie die Töne seiner Melodien, und so erfüllt gerade er mit seiner Sprache eine Forderung, die der ihm in manchem geistesverwandte Jean Paul in poetischer Einkleidung folgendermaßen ausdrückt:

> „. . . der Vogel singt nur, wenn er Frühlingskraft und -triebe fühlt, Memnons Gestalt ertönt erst, wenn Sonnenstrahlen sie berühren und wecken: ebenso erschaffe das beseelte Wort den Klang, nicht der Klang das Wort; und man setze nie wie der leere La Harpe und tausend Franzosen und hundert Deutsche die Leiter mühsam an, um auf eine Tonleiter hinaufzusteigen" (Vorsch. d. Aesthet. § 79).

Das durch das Gefühl beseelte Wort schafft den Klang auch bei Rousseau. Nicht das Gegenteil ist der Fall bei ihm, daß die Notwendigkeit der Klangwirkung in erster Linie das Wort erschafft, wie bei den Symbolisten. Rousseau ist eben kontemplierender Denker, ein ideal schaffender Künstler, kein Impressionist. Das zeigt sich auch hier.

Das Ideal, daß Wort und Ton adäquat das Gefühl wiedergeben bis in seine feinsten Schwebungen, glaubt er allein im italienischen Gesang erreichbar.[1]) Deshalb rät auch Saint-Preux der Geliebten: „Apprends à former ces sons divins que le sentiment inspire . . . et qui portent toujours avec eux le charme et le feu des caractères sensibles“ (N. H. I 48, 90). Dazu ist Rousseau eine lyrische Natur in seiner „rêverie solitaire“, und Vischer sagt von der lyrischen Dichtung, daß sie überhaupt enger an den Gehörssinn geknüpft ist, weil sie an das Bewußtsein zwar anknüpft, aber ihren Gefühlsgehalt ihm nicht völlig zu erschließen vermag, der Ton und seine Kunstbildung aber eben die Sprache des Gefühls ist. (Ästhet. V 1338).

1. Demzufolge finden sich bei Rousseau viele lautmalende Elemente. So verkörpern einzelne Wörter bei ihm einen lautmalerischen Tonwert, der sich nach der Nüance des Vokals und der Beschaffenheit der Konsonanten richtet. — Auch hier sind es wiederum einfache, seiner Natur entsprechende, kein bewußtes Schaffen voraussetzende Wörter, die einem natürlichen Sprachschatz angehören. Auch hier gilt sein Wort: „La beauté des sons est de la nature“ (Orig. d. l. XIV).[2]) Ich zitiere nur:

murmurer, gémir, pleurer, frémir, chuchoter (N. H. II 16, 204), ronfler (N. H. VI 5, 19), bruyant, souffrir, pâlir, étinceler, briller, éblouir, bouillonner, douleur, terreur, bruit, pâleur, blancheur, fracas (N. H. I 46, 85), le gazouillement de l'eau (N. H. IV 11, 328), le frémissement argenté de l'eau (N. H. IV 17), le flux et reflux de l'eau (Rêv. V).

---

[1]) Vgl. „Lettre sur la musique françoise“ u. N. H. I 48; I 52.

[2]) Albalat sagt: „L'harmonie, pour les mots, consiste dans leur son propre“ (Art d'écrire 120).

Besonders häufig vorkommende onomatopoetische Epitheta sind:

amer, délicieux, funeste, fougeux, rude, cruel, affreux, mortel, morne, turbulent.

Vor allem aber offenbart sich die lautmalerische, improvisatorische Kraft Rousseaus des Musikers in größeren Stilgebilden. Er selbst sagt: „. . . il n'y eut d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole" (Orig. d. l. XII).[1])

Man glaubt zu hören, daß er eine Melodie chromatisch durch die instinktiv gewählten Tonvokale führt:

Vos yeux deviennent sombres, rêveurs, fixés en terre (N. H. I 3, 22),

oder:

. . . une langueur mortelle s'empare de mon âme (N. H. I 25, 58);

wie eine Melodie klingen die i — i — eau — ei — a in: Ne te vis-je pas briller entre ces jeunes beautés comme le soleil entre les astres? (N. H. I 34, 71).

Zweimal wird die Melodie zu Höhepunkten der Qualität geführt und fällt dann von dem i in abîmes wieder herab zu dem dumpfen Vokal in profondeur:

Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondoient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvroit à mes côtés un abîme dont les yeux n'osoient sonder la profondeur (N. H. I 23, 50).

Helle Vokale zeichnen die Freude:

Je trouve la campagne plus riante, la verdure plus fraîche et plus vive, l'air plus pur, le ciel plus serein (N. H. I 38, 78).

---

[1]) Bekannt ist, daß er des Wohlklangs wegen „accueillirez" dem gewöhnlichen „accueillerez" vorzieht (Lettre à Rey, 8 juillet 1758).

Mit dem dunkleren Gefühlsakzent ergeben sich Rousseau dunklere Vokale:

La musique remplira les vides du silence, le laissera rêver, et changera par degrés sa douleur en mélancolie (N. H. II 9, 147).

Wie lautmalend sind die Vokale in Fällen wie:

L'espoir que tu me rends est triste et sombre (N. H. III 16, 233),

Quelquefois le mystère a su tendre son voile au sein de la turbulente joie et du fracas des festins (N. H. I 46, 85),

. . . je n'ai pu souffrir ce comble d'horreur de voir une mère humiliée devant le séducteur de sa fille (N. H. III 1, 214),

Figurez-vous un c h a r i v a r i sans fin d'instrumens sans mélodie, un r o n r o n traînant et perpetuel de basses; chose la plus lugubre que j'aie . . . entendue (N. H. II 23, 197).

Und es liegt sozusagen eine lautsymbolische Klimax in:

. . . sens-tu bien tout ce qu'il y a de sombre et d'horrible dans cette funeste idée? (N. H. I 63, 70).

Die gedrückte Stimmung Juliens vermitteln die Worte:

Le jour sombre de l'édifice, le profond silence des spectateurs, leur maintien modeste et recueilli, le cortège de tous mes parens, l'imposant aspect de mon vénéré père, tout donnoit à ce qui s'alloit passer un air de solennité . . . (N. H. III 18, 245).

Die Stimme selbst glaubt man zu hören, wenn Rousseau sagt:

D'une voix creuse, lente, et même un peu nasale . . . (N. H. IV 1, 281).

Lautmalerisch zeichnet Rousseau das Innere seines Helden:

. . . un morne silence règne au fond de mon cœur, un effroi secret en étouffe le murmure, et moins troublé de désirs que de craintes, j'éprouve les terreurs du crime sans en avoir les tentations.

Er schildert das Entsetzen des Mörders, des Siegers im Zweikampf:

. . . il voit dans l'ombre de la nuit son corps pâle et sanglant; il contemple en frémissant la plaie mortelle (N. H. I 57, 108).

Schrille a malen das Entsetzen:

. . . pas une ligne qui ne me fasse glacer le sang (N. H. I 51, 94).

Und wie Dissonanzen klingen die Vokale:

. . . dans une horreur si cruelle l'horrible remords se joint à son affliction (N. H. III 6, 220),

noch dazu, wenn charakterisierende Konsonanten hinzukommen:

. . . l'âpre avidité d'un fermier avare, l'inflexible rigueur d'un maître inhumain (N. H. V 7, 423).

Zeigt sich bei Rousseau eine gewisse natürliche Melodik in den Vokalen der von „Gefühl beseelten" Worte, eine Melodik, die sich dem Gefühl völlig anpaßt, so tritt, wie schon aus einigen Beispielen hervorging, ein gewisses musikalisches Prinzip auch in den Konsonanten zu Tage, aber auch ohne daß behauptet werden könnte, Rousseau habe hier bewußt geschafft im Sinne der modernen Symbolisten. In seiner Kontemplation ergeben sich ihm diese Mittel von selbst.

So findet sich bei ihm

2. der Gleichlaut der Konsonanten, die Alliteration, in ausgedehnter Verbreitung. — Beginnt im Germanischen die Alliteration in der Regel die schweren Anfangssilben, so kann sie im Romanischen auch in das

---

[1]) Vgl. C. M. Savarit, Les lois de l'allittération et de l'assonnance; Mercure de France 1r févr. 1908.

Wortinnerè fallen. Jedesfalls ruft dieser konsonantische Gleichlaut auch im Romanischen eine bestimmte Gefühlswirkung hervor, besonders da meistens lautmalende Vokale damit verbunden sind. Häufig sind die Glieder der Antithese durch Alliteration hervorgehoben.

Als Beispiele mögen genügen:

Que ton absence me rend amère la vie que tu m'as rendue (N. H. I 28, 62),

Reste, ah! reste, ne reviens jamais (N. H. I 29, 63),

Je me sentois troubler de ses transports; ses soupirs oppressoient mon cœur; je partageois ses tourmens en ne pensant que les plaindre (N. H. I 29, 63),

. . . je ne sentis plus que tes peines, et j'aurois racheté de ma vie tes pleurs et tous mes plaisirs. Je voulois me précipiter à tes pieds; je voulois essuyer de mes lèvres ces précieuses larmes (N. H. I 31, 66),

Ton amour, ta beauté remplissoient, ravissoient son âme (N. H. I 34, 70),

Lieu charmant . . . qui vis tant réprimer de regards tendres, . . . qui vis naître et nourrir mes premiers feux (N. H. I 54, 98),

Sa sêche et sombre douleur m'inquiétoit . . . (N. H. I 65, 126),

Je pourrois . . . quoi! mentir! . . . mentir à ma mère! (N. H. II 28, 192).

Die r malen den Schrecken:

Une frayeur soudaine me fit frissonner, tremblante et prête à tomber en défaillance, j'eus peine à me traîner jusqu'au pied de la chaire (N. H. III 18, 244).

Es heißt:

. . . mon âme est oppressée du poids de la vie (N. H. III 21, 262).

Und antithetisch:

La raison seule ne vous rendra pas la raison (N. H. III 23, 274).

Oder:

. . . je te pénètre, je perce jusqu'au plus profond de ton âme (N. H. IV 2, 282),

. . . je l'ai prié, pressé, conjuré, boudé, baisé . . . (N. H. IV 9, 303),

Je le regardai, je regardai Julie; tous deux se regardèrent, et me rendirent un regard si touchant... (N. H. IV 11, 333).

Je me sens entraînée . . . j'approche en frissonnant . . . je crains de fouler cette terre sacrée . . . je crois la sentir palpiter et frémir sous mes pieds (N. H. VI 13, 77), (vgl. weiter z. B. I 54, 98; II 16, 167; III 2, 215; II 22, 192; IV 10, 325; IV 17, 362; V 12, 437; VI 6, 22; VI 7, 28).

Oder es findet sich die Halballiteration, d. h. nur die Konsonanten derselben Artikulationsbasis alliterieren. Z. B.:

. . . j'osois presser dans mes bras une si douce charge (N. H. I 23, 54),

. . . les transports effrenés d'une passion rendue furieuse par les obstacles . . . (N, H. III 18, 243),

. . . j'entends murmurer une voix plaintive (N. H. VI 13, 77),

. . . la verdure plus fraîche et plus vive . . . (N. H. I 38, 78).[1])

III. Der „nombre de la phrase" in Rousseaus Stil.[2])

Es kann hier wiederum nicht darauf ankommen, in der so sehr variablen Stilgebung Rousseaus rhythmische

---

[1]) Vgl. N. H. IV 11, 334:. . . tout y est verdoyant, frais, vigoureux . . .; etc.

[2]) Vgl. Elster, Deutsche Stilistik und Metrik, Vorlesungen.
R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, 59 ff.
F. Saran, Rhythmus des französischen Verses. Halle 1904.
Albalat, L'Art d'écrire, 138 ff.
Norden, Antike Kunstprosa. Leipzig 1898.

oder gar metrische Gesetze erkennen zu wollen. Auch hier ist darauf der größte Nachdruck zu legen, daß Rousseaus Stil der unmittelbare Ausdruck seines Erlebnisses ist, und seine Selbsterkenntnis zu beachten, daß nur seine Regellosigkeit System habe.

„Die rhythmische Form ist in ihrem ursprünglichen Wesen ein reines Taktleben: es folgen sich in geordneter Wiederkehr bestimmte Abschnitte, die sich in Zeiteinheiten, Momente, Moren von bestimmter Anzahl teilen... Dieses System erweitert sich zur rhythmischen Reihe, indem der einzelne Zeitabschnitt im größeren sich wiederholt" (Vischer, Ästhet. V 1239).

Rhythmus, allgemein gefaßt, ist eine Gliederung von Bewegungen, die sich, unwillkürlich, den erregenden Momenten anpaßt; Wundt nennt ihn ein Ausdrucksmittel für das Gefühlsleben überhaupt, ein Spiel von Spannungs- und Lösungsgefühlen. Er regelt sich nach einem seelischen Prinzip.

R. M. Meyer definiert Rhythmus und Numerus: „Der Rhythmus beruht auf der Verteilung der Accente, der Numerus auf Wahl und Verteilung des gesamten Sprachstoffs im Satze und vor allem der betonten Worte . . . selbstverständlich kann es sich nur um losere Fügung handeln, als in gebundener Rede" (61).

Die Stilgebung Rousseaus in seinem style oratoire wird unwillkürlich rhythmisch. Für ihn trifft Jean Paul wieder das Rechte, wenn er sagt: „Freilich gibt es einen prosaischen Rhythmus, aber für jedes Buch und jeden Autor einen anderen, ungesuchten; denn wie die Begeisterung des Dichters von selber rhythmisch wird, so wird die Begeisterung großer Menschen

. . . unwillkürlich rhythmisch. Ist nur einmal ein lebendiger und kein gefrorener Gedankenstrom da, so wird er schon rauschen. Ist nur einmal Fülle und Sturm zugleich in einer Seele: so wird er schon brausen, wenn er durch den Blätterwald zieht, oder säuseln, wenn er sich durch Blumen spielt" (Vorsch. d. Ästhet. § 79).

Rousseaus ganzer Satz, in seinem parallel-antithetischen Aufbau dem veranlassenden Gefühl entsprechend, muß auf das Gefühl des Lesers wirken, nicht nur einzelne Teile, nicht nur die Kadenz.

> . . . toutes les fois qu'il s'agit de nombre et d'harmonie, il faut entendre les sons et les quantités dans leur phrase entière, puisque leur effet à l'oreille dépend de ce qui procède et de ce qui suit.[1])

---

[1]) Lettres à Rey, 20 juillet, 10 août 1758: es handelt sich um ein beanstandetes: . . . jusqu'à la plaisanterie . . .

Mit Recht zieht Fouquet S. 129 in diesem Sinne einen Vergleich zwischen Rousseau und Flaubert.

Vgl. auch:

. . . pour rendre des sentimens, des images, il lui faut encore (à la langue) un rhythme et des sons, c'est-à-dire une mélodie: voilà ce qu'avoit la langue grècque, et ce qui manque à la nôtre. (Orig. des langues XII, Werke I).

Rousseau sagt: J'ai fait de temps en temps de médiocres vers, c'est un exercice assez bon pour se rompre aux inversions élégantes et apprendre à mieux écrire en prose; mais je n'ai jamais trouvé dans la poésie françoise assez d'attrait pour m'y livrer tout à fait (Conf. IV 427),

Un autre inconvénient conséquent à cette manière d'apprendre est que je n'ai jamais su la prosodie, encore moins les règles de la versification (Conf. VI 182).

Vgl. auch Conf. VIII 250 über den ersten „Discours".

Rousseau hat schon früh „senti aisément la cadence des vers", aber er hat nie vermocht, sich den Regeln der Prosodie zu unterwerfen. Wenn immer er sein Gefühl den seine Sprache gestaltenden Faktor sein ließ, dann war „la phrase tellement cadencée que l'addition d'une seule syllabe en gâteroit toute l'harmonie".[1])

Es wäre ein vergebliches Unterfangen, aus Rousseaus Satz ein silbisches Prinzip herauslesen zu wollen. Wenn hier und da der Rhythmus des Alexandriners ins Ohr fällt, so sind es doch in der Regel nicht korrekt gebaute Verse:

Que sert le silence quand le remords crie? (N. H. I 29, 63),

Tes regards tendres raniment son cœur mourant (N. H. I 26, 60),

Où m'entraînent ces chevaux avec tant de vitesse? (N. H. II 2, 133),

Si mon père les voit (les lettres), c'est fait de ma vie (N. H. II 28, 212),

Vielmehr erfüllt der „nombre" in Rousseaus Satz eine allgemeine Forderung, die Albalat definiert hat: L'harmonie, pour les phrases, consiste dans leur cadence et leur équilibre", und „C'est la proportion des membres de phrases entre eux qui fait l'équilibre et l'harmonie d'une période. Il faut que les incidents ou les propositions principales soient entre elles à peu près d'une longueur égale et que la phrase finisse en sonorité étendue" (Art d'écrire 120, 144).

---

[1]) Lettre à Rey, 15 juin 1760. . . .

Bekannt ist die Stelle der Nouv. Hél., auf die auch Fouquet S. 129 verweist, wo Julie des Rhythmus halber „qu'hors" statt des regelmäßigen „que hors" schreibt.

Die Zweiteilung, die bei Rousseau bereits durch die Antithese als die Grundlage seiner Stilgebung hervortritt, ist die einfachste Art des Rhythmus (s. unter Stil und Syntax Satztyp 1, 2).

Ein solcher zweiteiliger Rhythmus eröffnet gleich den ersten Brief der Nouvelle Héloïse:

> Il faut vous fuir, mademoiselle, | je le sens bien ||; j'aurois dû beaucoup moins attendre, | ou plutôt il falloit ne vous voir jamais ||. Mais que faire aujourd'hui? | Comment m'y prendre? || Vous m'avez promis de l'amitié, | voyez mes perplexités et conseillez-moi. ||

Es bedarf keiner weiteren Belege dafür. Das „équilibre" ist bei Rousseaus Parallelismus eine natürliche Erscheinung.

„Les nombres des phrases, le nombre des verbes ou des épithètes doivent toujours se répondre et correspondre, et les finales des phrases se terminer autant que possible, musicalement" (Albalat, Art d'écrire 150), zu genauerer Formulierung des Rhythmus kann man bei Rousseau nicht kommen.

Vor allem das adjektivische Epitheton bringt durch Zahl und Stellung bei Rousseau eine rhythmische Gliederung mit sich, besonders häufig in chiastischer Stellung begegnend:

ein Adjektiv entspricht einem Adjektiv:

> . . . les fougueuses saillies d'une imagination téméraire . . . (N. H. I 14, 41),
>
> . . . ce tendre père et cette mère incomparable . . . (N. H. I 37, 76),
>
> . . . ma douleur stupide et . . . mon insensé désespoir (N. H. II 10, 148),

. . . les vils transports d'une passion criminelle . . . (N. H. IV 11, 340),

. . . Quelle retraite délicieuse! Quelle charmante habitation! (N. H. V 2, 368);

zwei Adjektive entsprechen einem Adjektiv:

. . . l'aimable et touchant tableau d'une allégresse générale . . . (N. H. 7, 423);

zwei Adjektive entsprechen zwei Adjektiven:

. . . l'âme libre et paisible du bon et sage d'Orbe . . . (N. H. VI 7, 30).

So zeigt sich dieses parallele „équilibre" in einfachen Fällen, wie:

La paix est au fond de mon âme comme dans le séjour que j'habite (N. H. V 2, 368),

Que sont tes vaines consolations contre les vives douleurs de l'âme? (N. H. III 3, 216).

Oder zwei Substantive entsprechen zwei Adjektiven:

La modestie et l'honnêteté m'étoient chères; j'aimois à les nourrir dans une vie simple et laborieuse. (N. H. I 2, 23).

Zweimal entsprechen zwei Adjektive einem Relativsatz:

Absens ou présens, vivans ou morts, nous porterons partout un témoignage qui ne sera perdu pour aucun des trois (N. H. VI 6, 20).

Der Rhythmus wird bedingt durch die rhythmische Wiederkehr von Relativsätzen:

Telle est la situation cruelle où me plonge le sort qui m'accable, et mes sentimens qui m'élèvent, et ton père qui me méprise, et toi qui fais le charme et le tourment de ma vie (N. H. I 26, 59),

Tu me reproches une faute que je n'ai pas commise, ou que tu commets aussi bien que moi, et l'attribues à un défaut dont je m'honore (N. H. I 46, 86).

Souviens-toi des larmes délicieuses qui couloient de nos yeux, des palpitations qui suffoquoient nos cœurs agités, des transports qui nous élevoient au-dessus de nous-mêmes . . . (N. H. II 11, 152); (vgl. z. B. auch I 24, 56).

Wie rhythmisch ist eine durchaus parallele, symmetrische Struktur, wie:

M. de Wolmar partit hier pour Étange, et j'ai peine à concevoir l'état de tristesse où m'a laissé son départ (N. H. IV 15, 358),

oder:

Si j'obéis, | pourquoi me punit-elle? || Si je refuse, | que me fera-t-elle de pis? || (N. H. I 65, 127),

A chaque phrase ne voit-on pas le doux regard de tes yeux? || A chaque mot n'entend-on pas ta voix charmante? || (N. H. II 16, 167),

M'imposez-vous un silence éternel? | Je saurai me contraindre à le garder. || Me bannissez-vous de votre présence? | je jure que vous ne me verrez plus. || M'ordonnez-vous de mourir? | ah! ce ne sera pas le plus difficile. || (N. H. I 2, 21) (vgl. auch z. B. I 10, 33; VI 11, 33 etc.).

Der Rhythmus paßt sich völlig dem erregenden Affekte an.

Kurze Rhythmen verkörpern den gesteigerten Affekt, asyndetisch, regellos in den Zeiteinheiten, das „équilibre" erscheint verworfen.

Ich zitiere nur:

Qu'as-tu fait, || ah! | qu'as tu fait, | ma Julie! || tu voulois me récompenser, | et tu m'as perdu. || Je suis ivre | ou plutôt insensé. || (Die Zeiteinheiten dehnen sich:) Mes sens sont altérés, | toutes mes facultés sont troublées par ce baiser mortel. || Tu voulois soulager mes maux! | Cruelle! tu les aigris. || C'est du poison que j'ai cueilli sur tes lèvres; (und wieder in kürzeren, zuletzt abermals gedehnten Rhyth-

men:) il fermente; | il embrase mon sang; | il me tue, | et ta pitié me fait mourir. || (N. H. I 14, 40.)

Oder:

Où m'entraînent ces chevaux avec tant de vitesse? || Où me conduit avec tant de zèle cet homme | qui se dit mon ami? || (Die zeitlichen Abstände werden kürzer in der erregten Spannung:) Est-ce loin de toi, Julie? || Est-ce par ton ordre? || Est-ce en des lieux où tu n'es pas? || — Ah! fille insensée! (und wieder länger, fallend:) je mesure des yeux le chemin que je parcours si rapidement. || (N. H. II 2, 133).

Und:

. . . je reconnois les mêmes lieux. || Une fois en ma vie, | je les ai traversés || . . . à la même heure || . . . avec le même mystère || . . . j'étois tremblant comme aujourd'hui || . . . le cœur me palpitoit de même || . . . O téméraire! j'étois mortel, | et j'osois goûter . . .! || Que vais-je voir maintenant dans ce même asile | où tout respiroit la volupté | dont mon âme étoit enivrée, || dans ce même objet | qui faisoit et partageoit mes transports? || (N. H. III 14, 230).

Die Zeiteinheiten erscheinen, antithetisch, gedehnt, in dem Maße, wie der Affekt zur Ruhe kommt, so daß mit der Miosis eine Kadenz im Rhythmus hervortritt:

. . . un morne silence règne au fond de mon cœur; || un effroi secret en étouffe le murmure, || et, moins troublé de désirs que de craintes, | j'éprouve les terreurs du crime | sans en avoir les tentations || (N. H. IV 15, 358).

Regelmäßig erscheinen die Moren gedehnt:

J'ai reconnu que je me trompois; || je n'eus pas parlé que je me trouvai soulagée; || vous n'eûtes pas répondu que je me sentis tout à fait calme: || et deux mois d'expérience m'ont appris que mon cœur trop tendre a besoin d'amour, | mais que mes sens n'ont aucun besoin d'amant || (N. H. I 9, 31).

Unter dem affektischen Stil war bereits Gelegenheit, auf rhythmische Prinzipien in Rousseaus Stilgebung zu verweisen: auf die eine gewisse taktmäßige Einteilung hervorrufende Anapher, die manchmal ganzen Gebilden ein deutliches Gepräge gibt, auf den Parallelismus in Klimax und Miosis, auf die kurzen Rhythmen der Asyndeta, auf das Abbrechen des rhythmischen Flusses in der Aposiopese.[1])

Zum Schluß sei noch auf Stellen verwiesen, wo Rousseaus lyrische Natur sich in den Rhythmen ausprägt (vgl. u. a. N. H. I 23, IV 17), unterstützt von allen formalen Eigenschaften seines Stiles, lautmalenden Vokalen, Allitteration und Halballitteration, vor allem auf das oft zitierte Meisterwerk seines Stiles:

> Insensiblement la lune se leva, l'eau devint plus calme, et Julie me proposa de partir. Je lui donnai la main pour entrer dans le bateau, et en m'asseyant à côté d'elle, je ne songeai plus à quitter sa main. Nous gardions un profond silence.

---

[1]) Da es unmöglich ist, Rousseaus „nombre de la phrase" zu systematisieren, so möge es genügen, hier auf die besonders rhythmischen Stellen seines Stiles in der N. Hél. zu verweisen:

N. H. I 1, 20: Daignez être plus égale . . .
I 4, 25: Tu seras vertueux ou méprisé; . . .
I 12, 38: Il y a des peuples sans physiognomie . . .
Cela n'est pas vrai. . . . Cela n'est pas vrai. . . .
. . . Cela n'est pas vrai non plus. . . .
I 14, 41: En approchant du bosquet . . .
I 16, 42: Je relis votre terrible lettre . . .
I 21, 47: Je me dérobe à la hâte . . .
I 23, 50: Je gravissois lentement . . .
I 24, 56: Otez l'idée de la perfection . . .
I 25, 58: Encore si j'osois gémir . . .

Le bruit égal et mesuré des rames m'excitoit à rêver. Le chant assez gai des bécassines, me retraçant les plaisirs d'un autre âge, au lieu de m'égayer m'attristoit. Peu à peu je sentis augmenter la mélancolie dont j'étois accablé. Un ciel serein, la fraîcheur de l'air, les doux rayons de la lune, le frémissement argenté dont l'eau brilloit autour de nous, le concours des plus agréables sensations, la présence même de cet objet chéri, rien ne put détourner de mon cœur mille réflexions douloureuses. . . . (N. H. IV 17, 363 f).

So bewahrt Rousseau überall den Stil seines natürlichen Gefühls, der in allen seinen Formen so einfach zu erfassen ist, wenn man des Grundprinzips seines Wesens, der Antithese, eingedenk ist. Seine Stilgebung ergießt sich, in rhythmischem Fluß das „sentiment" des Momentes wiederspiegelnd, von einfachen parallel-antithetischen Rhythmus bis zur freiesten Unregelmäßigkeit im ver-

---

I 26, 58: Que mon état est changé . . .
I 34, 71: Ne te vis-je pas briller . . .
I 37, 76: Maintenant, coupable et craintive . . .
I 44, 82: Ils s'aiment et seront unis . . .
I 49, 91: Tu as trop d'emportement . . .
I 50, 93: Ils ne désirent pas, ils aiment . . .
I 55, 100: Je veux jouir, et tu veux aimer . . .
I 55, 101: Non, beauté d'ange, âme céleste . . .
N. H. II 5, 137: Tes perplexités sont rares . . .
II 6, 141: Depuis quand . . .
II 6, 142: Oui, soyez son consolateur . . .
II 7, 143: Où est maintenant . . .
II 10, 149: Daignez ne pas m'abandonner . . .
II 11, 153: . . . mais je crains . . .
II 13, 157: . Et je t'oublierai maintenant! . . .
II 16, 164: Enfin je respire, je vis; . . .
II 17, 177: . . . j'ose encore verser ma honte . . .
II 27, 210: L'humanité coule comme une eau pure . . .

stiegenen Affekt, in ihrer Beweglichkeit an freie Rhythmik erinnernd, immer ein Spiegelbild der „âme sensible“ des Einsamen von Montmorency, der die Quintessenz seines Wesens in die rhythmischen Worte faßt:

> „Vil jouet de l'air et des saisons, le soleil ou les brouillards, l'air couvert ou serein, régleront sa destinée, et il sera content ou triste au gré des vents. Victime des préjugés, il trouvera dans d'absurdes maximes un obstacle invincible aux justes vœux de son cœur. Les hommes le puniront d'avoir de sentimens droits de chaque chose, et d'en juger par ce qui est véritable plutôt que par ce qui est de convention. Seul il suffiroit pour faire sa propre misère, en se livrant indiscrètement aux attraits divins de l'honnête et du beau, tandis que les pesantes chaînes de la nécessité l'attachent à l'ignominie. Il cherchera la félicité suprême sans se souvenir qu'il est homme: son cœur et sa raison seront incessamment en guerre, et des désirs sans bornes lui prépareront d'éternelles privations“ (N. H. I 26, 59).

N. H. III 2, 215: Si mon sang . . .
III 6, 219: Est-il donc vrai . . .
III 7, 223: C'étoit dans les yeux . . .
III 12, 226: La plume échappe de mes mains . . .
III 18, 245: Le jour sombre de l'édifice . . .
III 18, 246: Qui m'a garantie d'un effet . . .
III 18, 249: Ce n'est pas un mal . . .

N. H. IV 11, 328: En entrant dans ce prétendu verger . . .
IV 11, 339: Je la contemplerai tout autour de moi . . .
IV 12, 344: Vos transports, vos larmes de joie . . .
IV 17, 359: Au lever du soleil nous nous rendîmes au rivage . . .

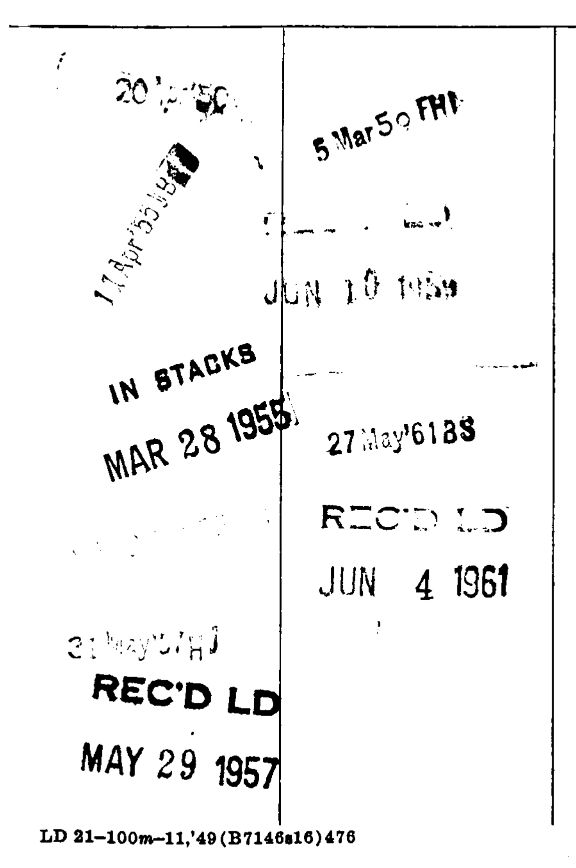
N. H. V 9, 432: Bientôt ma frayeur . . .

N. H. VI 6, 21: Où est-elle donc . . .
VI 6, 26: Qui sait si nous aimerons . . .

Alle Literaturgeschichte ist im letzten Sinne ein Kampf um den Stil.

Das zeigt besonders Rousseau in seinem Leben und Schaffen in jedem Augenblick. „Quand il s'agit de style je veux qu'on me laisse le mien jusque dans mes fautes" (Lettre à Rey, 10 août 1758).

Wie auf fast allen Lebensgebieten, so steht Rousseau auch in Sachen des Stiles an der Schwelle der neuen Zeit, indem er in einer Zeit des typisch-generellen Rationalismus den Stil seiner Persönlichkeit zu behaupten wagte und dadurch in seinem Individuum zuerst den Schritt vollzog vom übertriebenen Rationalismus zu der romantischen Bewegung des folgenden Jahrhunderts.


5 Mar 59 FH
JUN 10 1959
IN STACKS
MAR 28 1955
27 May'61 BS
REC'D LD
JUN 4 1961
REC'D LD
MAY 29 1957

Schae.

